مرجعيات الفكر السردي الحديث

الدكتور
هادي شعلان البطحاوي



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

مرجعيات الفكر السردي الحديث

مرجعيات الفكر السردي الحديث

الدكتور

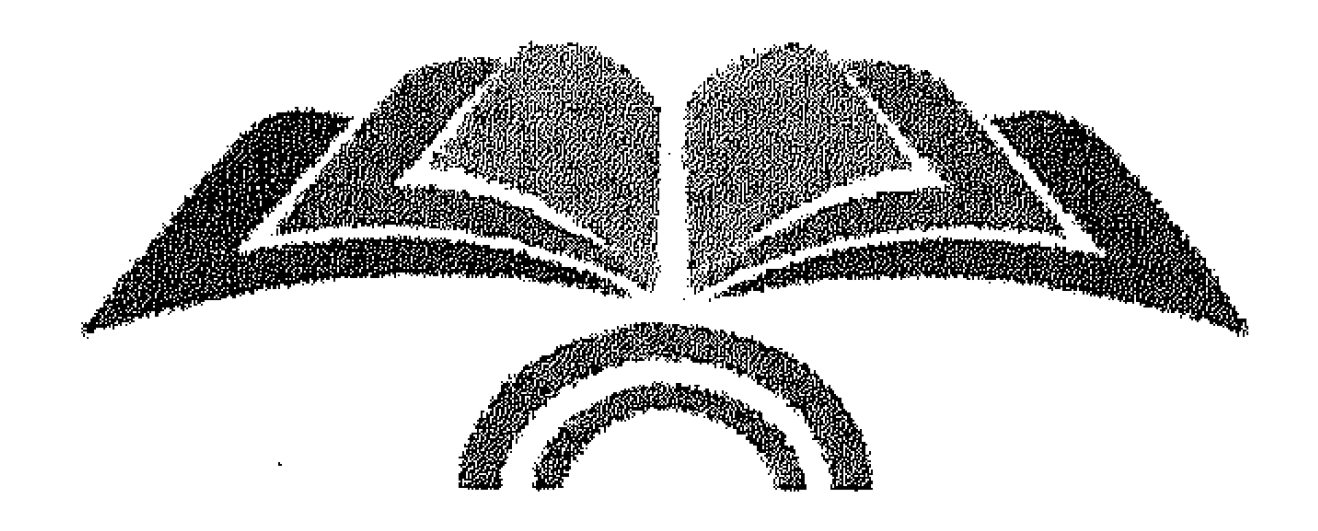
هادي شعلان البطحاوي

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان





للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 813.9

مرجعيات الفكر السردي الحديث

هادي شعلان البطحاوي

الواصفات: النقد الأدبي/ الفكر/

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2015/3/1267)

ردمك ISBN 978-9957-76-426-5

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – الأردن – العبدلي – شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية – مجمع الرضوان التجاري – رقم 118

هاتف 4611169 6 962+ هاتف 4616436 6 962+ فاكس 4616435 6 962+

ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن

E-mail: info@daralredwan.com

www.redwanpublisher.com

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	11
التمهيد	15
الفصل الأول	
المرجعيات الفلسفية	
المبحث الأول/ النظريات الاجتماعية	19
1. جورج لوكاش	19
2. لوسيان غولدمان	29
3. ميخائيل باختين	47
المبحث الثاني/ النظريات البنيوية	55
1. السردية الشكلية	55
2. السيميائية السردية	64
الفصل الثاني	
المرجعيات الأيديولوجية	
المبحث الأول/ الأيديولوجيا	75
1. مفهوم الأيديولوجيا	75
2. الأيديولوجيا والأدب	82
3. الأيديولوجيا ونظرية الرواية	85

المبحث الثاني/ النظريات الاجتماعية 88

- المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس) 88

- المرحلة الثانية (مرحلة النظرية) 93

1. جورج لوكاش 94

2. لوسيان غولدمان................................ 98

3. ميخائيل باختين................................ 104

- المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد النظرية) 111

المبحث الثالث/ النظريات البنيوية................................ 118

أولا/ البنيوية والمناخ الأيديولوجي................................ 118

ثانيا/ السرديات البنيوية................................ 125

الفصل الثالث

المرجعيات اللسانية

المبحث الأول/ النظريات الاجتماعية 138

أولا/ المرحلة الثانية 138

1. لوكاش وغولدمان 138

2. باختين 144

ثانيا/ المرحلة الثالثة................................ 151

المبحث الثاني: النظريات البنيوية 156

أولا/ اللسانيات................................ 156

1. الثورة اللسانية 157
2. مسوغات النموذج اللساني........................... 159
3. تلقي اللسانيات.. 162
4. اثر اللسانيات 163
5. موضوع اللسانيات والبنيوية 166
6. علاقة اللسانيات بالنقد 167
ثانيا/ المحاولات التمهيدية.................................. 168
1. الشكلانيون الروس.. 168
2. كلود ليفي شتراوس 173
ثالثا/ السردية الشكلية.. 176
1. رولان بارت.. 176
2. تودوروف 184
3. جيرار جينيت 194
4. ما بعد النظرية 199
رابعا/ السيمياء السردية....................................... 202
1. الجيرداس غريماس... 202
2. كلود بريمون 211

الفصل الرابع

المرجعيات النقدية

المبحث الأول/ النظريات الاجتماعية 217

أولا/ المرحلة الثانية 219

1. جورج لوكاش............................ 220

2. لوسيان غولدمان............................ 225

3. ميخائيل باختين............................ 235

ثانيا/ المرحلة الثالثة............................ 241

المبحث الثاني/ النظريات البنيوية 246

أولا/ المحاولات التمهيدية 247

1. النقد الانجلو امريكي 247

2. الحركة الشكلانية............................ 249

3. النقد الجديد 254

4. حركة براغ 256

5. رواد الرواية الجديدة............................ 259

6. مدرسة كونستانس وما قبلها 260

ثانيا/ السردية الشكلية............................ 264

1- رولان بارت............................ 264

2- تزفيتان تودوروف............................ 269

3- جيرار جينيت.. 274

ثالثا/ السيمياء السردية 282

1. الجيرداس غريماس.. 282

2. كلود بريمون 292

قائمة المصادر.. 297

المقدمة

الحمد لله حق حمده على قديم إحسانه. وصلى الله على خير خلقه محمد واله الميامين، وبعد.

لقد عبّر الإنسان عن نفسه، في كل ما توصل اليه من نظم معيشية (سياسية واقتصادية واجتماعية)، وفكرية (الفلسفات والعلوم)، وفنية (أشكال الفنون المختلفة)، وأدبية (القصص والسرد عموما). وقد يُعترض ان الأدب أوسع من ان يقصر على القصص. غير ان الشعر لا يستخدم اللغة وسيلة، وحيث ان البحث عن الحقيقة أدبيا لا يكون إلا عن استخدام اللغة أداة، كما يقول سارتر، فلا يبقى غير القصص يستطيع ذلك. كما ان الشعر يوغل في فرديته، بينما تحيط القصة بالفضاء الاجتماعي الواسع، بما يسمح بتشكيل رؤية تجريدية للإنسان، تكون معبرة عنه.

وإذا كانت ميزة الرواية في قدرتها على التعبير عن خصوصيتها الثقافية (الزمانية والمكانية)، فان نظرية الرواية لا تبعد كثيرا عن ذلك، وتعبر من جانبها عن خصوصية أخرى أيضا. كما ان النظرية النقدية عموما ونظرية الرواية خصوصا ليستا الهاما، مثلما إنهما ليستا مجموعة من المواقف الذوقية، وإنما منهجية مسببة في رؤية النص ومن ثم في رؤية العالم، توازي منهجية الأديب في رؤيته. فكانت على صلة واضحة بالفلسفات والأيديولوجيات السائدة. لذلك تمثل المرحلة الثقافية شرطا للنظرية النقدية. ويتصل به ان لكل مرحلة نظريتها أو نظرياتها الموازية للمراحل الثقافية.

إن النظرية ظاهرة تاريخية، بكل التزامات هذا التوصيف. لا يمكن ان تنشأ مرتين لأبوين مختلفين. فيقتضي انتقالها ان يكون مراعيا لسياقات مختلفة، تحفظ خصوصيتها التاريخية. لهذا ليست النظرية ظاهرة كونية. ان ميراث اللحظة التاريخية يترك فيها ملامحه التي تقعد بها عن بلوغ الكونية، فلا تعيش خارج حدود الزمان فتكون سرمدية، ولا المكان. لكن ذلك لا يعني إنكار قدرتها على الانتقال بين الثقافات، وإنما

يؤكد ان العضو الغريب قد يعمل في الجسم، لكن الأخير لن يقبله قبولا تاما. ان هجرة النظرية لا تشبه هجرة التكنولوجيا؛ لأنها تتشكل من مواد ثقافية حية لها دائما مقاساتها الخاصة والحساسة التي يتعذر بعدها حشرها في قوالب مسبقة. فالنظرية تفقد جدواها حين تتعسف في تطويع النصوص. وهذا يختصر اهم إشكاليات النقد العربي الحديث العاجز عن إشراب الثقافة العربية في النظرية التي يستوردها، ومن ثم فهو عاجز عن إنتاج نظرية عربية ظلت حلما يداعب خيال النقاد منذ قرن.

إن نظرية الرواية ذات خصوصية أوربية شديدة. فهي إما نظرية للرواية الأوربية، وهذا ما عبرت عنه النظريات الاجتماعية. أو نظرية أوربية للرواية، وهذا ما عبرت عنه النظريات البنيوية. ويعود ذلك إلى انها عموما ثمرة كونتها مرجعيات محددة أسهمت في توجيهها وجهتها التي يممت. ومن هنا جاءت محاولتنا في دراسة ما وراء النظرية والتفتيش في الجذور التي تغذت منها – وهي متعددة بما يؤكد تاريخية الظاهرة الثقافية – دون الخوض في النظرية، إلا ما كان له صلة بذلك.

يتقصى البحث اتجاهين نقديين هما: النقد الاجتماعي والنقد البنيوي؛ لإسهامهما الواضح في إنضاج المشروع النقدي عموما، ولأنهما المسؤولان عن إنتاج النظريات الأول للرواية في العصر الحديث. وجرى التوجه نحو، مرحلة إنتاج النظرية، أي المرحلة التي استوت فيها النظرية كاملة، أكثر من المراحل السابقة واللاحقة؛ لأنها المرحلة التي تسهم فيها المرجعيات المختلفة في تكوينا لا تحولها. فمن المعروف ان المرحلة اللاحقة للنظرية كانت سمتها التحول لا التكوين، وهذا ما يحدد علاقتها بمرجعياتها.

إن ثقافة منظري الرواية الواسعة جعلت العلاقة بين المرجعيات ذات طبيعة جدلية تحاول كل منها الهيمنة على النظرية وتوجيهها دون غيرها. فكانت النظرية محلا لتجاذبات تلك المرجعيات وتشابكاتها؛ لأنها في اقل تقدير متعددة وليست واحدة.

أما منهجية البحث، فقد جرى تقسيمه على أربعة فصول يتقدمها تمهيد يعرف بنظريات الرواية ومهمتها. تخصص كل فصل بمرجعية منها. ويمكن تقسيم المرجعيات إجمالا على قسمين: المرجعيات السياقية المسؤولة عن الإحاطة بالظرف التاريخي والفكري الذي انبثقت عنه النظرية. ويشمل المرجعيات الفلسفية والمرجعيات الأيديولوجية. ومرجعيات التقنيات التي تستقي منها النظرية إطارها النظري وأدواتها الإجرائية. وتشمل المرجعيات اللسانية والمرجعيات النقدية. وقد جرى تقديم المرجعيات السياقية على التقنيات؛ لأنها تمثل المرحلة الأولى في صياغة النظرية، وفيها كانت المرجعيات الفلسفية الفصل الأول والمرجعيات الأيديولوجية الفصل الثاني؛ لأولوية الفلسفة، فلا أيديولوجيا دون ان تسبقها فلسفة. بينما جرى تأخير الأخرى، وفيها تم تقديم المرجعيات اللسانية في الفصل الثالث على النقدية في الفصل الرابع؛ لإسهامها البارز في صياغة النظريات البنيوية.

وتم تقديم النظريات الاجتماعية، في كل فصل، على النظريات البنيوية لأسبقيتها التاريخية. وفي النقد الاجتماعي جرى تقديم غولدمان على باختين، مع تأخره عنه زمنيا، لأسباب منهجية تتعلق بتبعيته للوكاش حيث كان امتدادا له، فجاء بعده. أي إننا لم نقدمه على باختين، لكننا ألحقناه بلوكاش، فلزم منه التقديم. وفي النظريات البنيوية قدمنا النظرية السردية على السيميائية السردية؛ لأنها كانت أسرع نضجا وأكثر انتشارا.

وأخيرا، فاني لا أطمح للكمال؛ لأننا – بني البشر – موسومون بالنقص مذ كنا. فلا أرجو لعملي ما لا ارجوه لنفسي. وحسبي بذلك اعتذارا عما لحق به من نقص وهنات، واني لم ادخر وسعا لإتمامه على أفضل وجه طوال سنواته الثلاث التي لازمني فيها يوميا. ولو كان في النفس أكثر من ذلك لفعلت. واني لو أصبت فبفضل أستاذي المشرف أ.د. قيس حمزة الخفاجي الذي كان نعم المرشد، وبفضل ملاحظاته الذكية التي أضاءت لي ما استغلق، ولو اخطات فذلك مني وحدي؛ لأني لم الزم نفسي بكل ملاحظاته. والحمد لله رب العالمين في الأولى وفي الأخرى.

التمهيد

ابتدأ النقد الأدبي، في عصوره الأولى عند الإغريق، على أيدي فلاسفة (أفلاطون، أرسطو)، ومنذ ذلك الحين ظل النظر الفلسفي ركنا أساسا في النظرية النقدية، حتى صارت النظرية تنطلق أولا من الإطار الفلسفي الذي تضع نفسها فيه، وتؤسس معاييرها عليه. ويصح القول: إن الأسس الفلسفية والمحتوى الفلسفي للنظرية ظلت هي مثار الجدل والخلاف بين من يقبلون أو يرفضون هذه النظرية أو تلك، وكان من جراء الحضور اللافت للمحتوى الفلسفي فيها، أن الأحكام الفلسفية تحولت إلى أحكام نقدية، فمفاهيم أفلاطون عن المحاكاة التي تم بموجبها رفض جزءٍ كبيرٍ من النصوص الأدبية هي مفاهيم فلسفية قبل أن تكون أحكاما نقدية. ويقاس على ذلك المراحل اللاحقة التي تطورت فيها النظرية النقدية انتهاء إلى العصر الحديث، الذي أصبح معه التداخل بين النظرية والإطار الفلسفي ابرز سمات النظرية. حتى ان أسلاف النقاد هم الفلاسفة. والملفت في كل ذلك انه ليس هنالك ضابط يحكم العلاقة بين النظرية والفلسفة، لذلك ظل كثير من المفاهيم الفلسفية غير متمثل نقدياً، أي لم تُخرج بوصفها معايير نقدية، وتجري عليها عملية تحويل تكفل لها الفاعلية اللازمة وهي تنتقل من حقل معرفي إلى أخر، إلى حدود النصف الثاني من القرن العشرين الذي شهد تطوراً نقدياً تمثل بميلاد عدد من النظريات النقدية التي استطاعت أن تنمي أدواتها النقدية في ظل إطار فلسفي متماسك، يجعلها لا تقف عند سطح الظواهر الاجتماعية.

الملفت في امر العلاقة بين النظرية النقدية والفلسفة إن نظرية الرواية أو المسرحية اكثر تأثرا وأكثر رصيداً فلسفياً من نظرية الشعر، كما أنها العلاقة الأولى التي شهدت تمازج النقد والفلسفة، كما تجلى في الميراث الإغريقي. إن نظرية الرواية، في ظل هذه العلاقة، لم تتطور تطوراً ذاتياً فقط، أي باعتماد السابق، وإنما ظل التطور

مرهوناً بالأخذ عن الحقول المجاورة. وكما يقول شكلوفسكي "في تاريخ الفن لا ينتقل التراث من الأب إلى الابن ولكن من العم إلى ابن الأخ"[1]. أي كما ان الرواية لا تتطور عن الرواية فقط، فان نظرية الرواية تتطور بالطريقة نفسها ، من خلال الأخذ الدائم عن غيرها.

قد تكون من بين الأسباب التي تفسر هذه الصلة، قدرة الرواية على تطويع الرؤى الفلسفية وتحويلها إلى حياة وشخصيات، خالقة بذلك مساحة مشتركة بينها وبين الفلسفة، كما تنبه على ذلك هنري جيمس من قبل، فلا يصح وصف "كل فكرة على انها عصية عن (كذا) التعبير إلا بطريقة واحدة"[2]،فما تجرده الفلسفة، تشخصه الرواية.

---

[1] نظريات السرد الحديثة، 64.

[2] الفلسفة والأدب: تحرير أي فيليبس كريفيثر، ت. ابتسام عباس، م وتق د. عبد الأمير الاعسم، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد 1989، 329.

الفصل الأول

المرجعيات الفلسفية

المبحث الأول

النظريات الاجتماعية

لم يكن النقد الاجتماعي في طوره الأول (ماركس، انجلز، لينين) قد بلغ تمامه واستقر جهازه المفاهيمي والاصطلاحي، حتى يبلغ درجة النظرية، إنما كان طورا تمهيديا. قد يكون امتيازه انه وضع أهداف النقد الاجتماعي، وقرن النص إلى واقعه الاجتماعي والاقتصادي. ولما لم يبلغ اكثر من ذلك لم تبق ضرورة لدراسة مرجعياته الفلسفية لأننا لم نبلغ النظرية معه بعد، علاوة على ان الحديث عن مرجعياته الفلسفية سينجر إلى المشروع الفلسفي لهؤلاء النقاد، لانهم بالأساس فلاسفة، كما هو معلوم. أما الطور الثالث أو المرحلة الثالثة فان قضيتها لا تتعلق كثيرا بالحدود الفلسفية للمشروع النقدي، إنما كانت مشكلة اليات نقدية أو تقنيات التعامل مع النص لاستخراج بنيته أو مضامينه. لذلك كانت المرجعيات الفلسفية نفسها تقريبا، ولاسيما ان النقاد الاجتماعيين عموما من المعتنقين للفلسفة الماركسية، فيكون الحديث عن مرجعياتهم تكرارا لما تقدم من النقاد. لهذا اقتصر البحث على مرجعيات المرحلة الثانية؛ لأنها المعنية به أولا، دون غيرها كونها مرحلة النظرية التي لم تحققها المرحلة الأولى أو الثالثة.

1- جورج لوكاش :

إن أول نظرية للرواية في القرن العشرين تعود إلى شخص ينتمي، بآن واحد، إلى الفلسفة والأدب هو جورج لوكاش. الأمر الذي لا يخلو من دلالة. فصلته العميقة بالفلسفة هيأت له، بعد رحلة بحث، الأساس الذي تقوم عليه نظريته فيما بعد، إذ ظل يتردد حينا بين هيغل وكانت ودلتاي وزيمل وماركس وفيبر وغيرهم، كما يشير

نفسه[3]. لقد أدخلت الفلسفة الألمانية الرواية في ضمن الأشكال الجمالية التي تحدثت عنها. يقول لوكاش: "أن مبادئ نظرية الرواية قد وضعت خلال هذه الفترة... حينذاك فقط، شقت الرواية طريقها كاملا كشكل تعبيري نموذجي للبرجوازية. وتوقفت المحاولات الرامية إلى إبداع ملحمة جديدة"[4]، مشيراً بذلك إلى هيغل الذي عرف الرواية بأنها (ملحمة برجوازية)[5]، مشددا في ان واحد، على القيمة الجمالية من جانب والقيمة التاريخية من جانب آخر، من حيث ان الرواية بتقييدها بالملحمة تحتفظ بكل الخصائص الجمالية للأخير، آخذة بالحسبان التطورات التاريخية للعصر الحديث[6]، على وفق علاقة جدلية بين القيم الجمالية والتطورات التاريخية للأشكال الأدبية. لقد كان لوكاش يفكر بالظاهرة الأدبية على أساس فلسفي، لذلك لم يقتنع بالإجابات غير الفلسفية للأسئلة التي تثيرها الظواهر التي وقف عندها، فهو يرى مثلاً، أن إرجاع التمايز بين الملحمة والرواية إلى الشعر والنثر تفسير سطحي من جانب، و من جانب آخر تفسير فني، كما انه "يعالج الخصوصية الأدبية بمقولات فلسفية أهمها مقولة الحقيقة، أو الصدق، أو الصحيح. لهذا فإن استقصاء معنى الواقعية، عند لوكاش، يفضي إلى استقصاء الدلالة الفلسفية والأخلاقية للأدب، أكثر مما يفضي إلى تلمس الخصوصية الأدبية."[7] لذا عيب عليه قلة عنايته بالجانب الجمالي وضعف آلياته النقدية. قياساً بما حوته نظريته من محتوى فلسفي.

---

[3] ظ: نظرية الرواية: جورج لوكاش، ت. الحسين سبحان، منشورات التل ـ الرباط، ط1/ 1988، 13.

[4] م.ن، 17.

[5] كان هيغل قد اخذ هو ايضا عن ديدرو توصيفه للشكل الجديد للدراما بـ (الدراما البرجوازية – الصغيرة). نظرية الأدب: عدد من الباحثين السوفييت، 299 (الهامش).

[6] ظ: نظرية الرواية، ت. الحسين سبحان، 19.

[7] الواقع والمثال: د. فيصل درّاج، دار الفكر ـ الجديد ـ بيروت1989، 41. نظرية الرواية، 52.

كانت الفلسفة التي استمد منها لوكاش (الجماليات الكلاسية الألمانية) أصول نظريته، أول من طرح مشكلات الرواية طرحاً منهجياً متماسكاً، على يد هيغل، من جانب، ومن جانب آخر فأن لوكاش وجد في الجماليات الألمانية إجابات عن الأسئلة المتعلقة بالتطور الأدبي على أساس اجتماعي – اقتصادي، من خلال الربط بين نشأة الرواية بوصفها جنسا أدبيا والطبقة البرجوازية الصاعدة. بحيث تصبح الرواية تطوراً تاريخياً حتمياً للفن الملحمي، مما يعني وضعها في سياق تاريخي ممتد للأجناس الأدبية، وليست فناً شعبياً ولد في لحظة تاريخية معينة، فلا يستحق ان تتوقف عنده النظرية لطبيعته الشعبية. أي ان هذه الجماليات أعطت الرواية دفعة قوية إلى الأمام من خلال صلتها الواضحة بالماضي(الملحمة) والحاضر (البرجوازية)[8].غير ان لوكاش يدرك ان الجماليات الألمانية، وان كان لها الفضل على نظرية الرواية بشأن الربط الجدلي بينها وبين البرجوازية، لم يقيض لها ان تطور نظرية متماسكة. ويعود ذلك، برأيه إلى ان هذه الفلسفة ، بسبب طبيعتها المثالية لم تدرك التناقضات الداخلية للمجتمع الرأسمالي الصاعد، حتى ان هيغل، لم تتعد مهمته الإرهاص بذلك الإدراك. لذلك ينتهي إلى تصورات سلبية، في ان نهاية الرأسمالية تضر بالفن، مما يدعو إلى تحليق الروح إلى ما وراء الفن؛ بسبب ما يلحق به من ضرر. ويبدو ان لوكاش يصر على تفسير هيغل بماركس (1818- 1883)، لذلك يحمل عليه حين لا يعزو تناقضات المجتمع الرأسمالي إلى أسباب اقتصادية بمنطق المادية الجدلية. لهذا يؤكد ان الجماليات الكلاسيكية الألمانية لم تقدم نظرية لكنها طرحت المشكلة طرحاً أوليا، وهيأت المقدمات

---

[8] ظ: الرواية كملحمة برجوازية: جورج لوكاش، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، ط 1/ 1979، 29. وللكتاب ترجمة أخرى بعنوان نظرية الرواية وتطورها، ت. نزيه الشوفي – دمشق، ط1/ 1987. وترجمة طرابيشي فيها نصان، الأول (تقرير حول الرواية) الذي طوره لوكاش فيما بعد تحت عنوان (الرواية كملحمة برجوازية)، بينما تخلو ترجمة الشوفي من النص الأول. كما ان عنوانها غير دقيق؛ لأنه يلتبس بكتاب لوكاش الأول.

لفلسفات لاحقة تمكنت من تقديم نظرية للرواية. ويحدد لوكاش الطرح الأولي بأنه تجاوز لمحاولات القرنين السابع عشر والثامن عشر، واكتشاف الفرق التاريخي بين الملحمة والرواية الذي يقود إلى اكتشاف الشكل الروائي الذي يقدم صورة العالم في عصره وان كانت تلك الفلسفة تؤكد، دون ان تعي، عدم إمكانية الرواية البرجوازية على تصوير (البطل الإيجابي)[9].

ويذهب بول دي مان إلى ان التمييز المتقدم بين الملحمة والرواية " قائم على أساس التمييز بين العقل الهيليني والعقل الغربي. وكما عند شيلر، فإن هذا التمييز يعتمد على مقولة الاغتراب بوصفه خاصية ذاتية للوعي التأملي."[10] ولوكاش بتأكيده التمايز بين العقل الهيليني والعقل الغربي الحديث فانه يضع السؤال الفلسفي أولا، في النظر للقضية الأدبية، وان الأسئلة الأخرى ستكون تفريعا عليه، فالفارق بحسبه بين الجنسين ليس فارقا أدبيا، وإنما شيء آخر .إن الفكرة الأساس لكتاب (نظرية الرواية) "هي الافتراض الهيغلي باختفاء الوحدة القديمة(الإغريقية) بين الوعي والعالم، بين الذات والموضوع، في المجتمع الحديث، البرجوازي. وحسب لوكاش فان هذه الوحدة تظهر بوضوح في الملحمة الإغريقية وتتسم الرواية الحديثة، على العكس، بالانشقاق بين الإنسان والعالم: بالاستلاب"[11]. والفرد في عصر الملحمة يعيش وحدة جوهرية مع مجتمعه، بخلاف عصر الرواية الذي يفتقد لمثل هذا الكل المعنوي، وان الطابع الفردي يكاد يُلغى لحساب الطابع العام.[12] ويمكن أن يلاحظ هنا الاضطراب في أحكام

---

(9) ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 31ـ35.

(10) العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر: بول دي مان، تحرير فلاد غورتيش، ت سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة، ط 2/ 2000، 91.ظ: نظرية الرواية، ص 24ـ34.

(11) النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي: بيير زيما، ت. عايدة لطفي، م. د. أمينة رشيد و د. سيد البحراوي، دار الفكر والنشر والتوزيع ـ القاهرة، ط 1 / 1991، 144.

(12) ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 30.

لوكاش، ففي الوقت الذي ينص على اختفاء الصفة الملحمية (التلاحم) عن الرواية، بما يجعل من الملحمة النموذج الاسمى عنده، وما يفسر شعريتها. يقر، من جانب آخر، ان الملحمة تمثل مرحلة أولية في وعي الإنسان لم تعد قائمة. فتمثّل الرواية، هذه المرة النموذج الملائم.

ومن القضايا التي استلهم فيها لوكاش فلسفة هيغل مفهوم البنية الديناميـة الدلالية التي أخذها ماركس بدوره عن هيغل أيضا غير انها انطوت عنده على بعد نظري جاف، بخلاف لوكاش الذي حولها إلى أداة بحث عن الواقعي والمحسوس في العلاقات الاجتماعية. وهنا يعود الفضل للوكاش الذي حدد محاور السياق الجدلي الواجب اتباعها، وهي: البنية الدينامية الدلالية والوعي الممكن والاحتمال الموضوعي. وهي مفاهيم تُعرف من خلالها البنية الدلالية للنص ويتم تجاوز الأليات والاحتمال الموضوعي بالانعكاس وغيره[13].

ويأخذ لوكاش عن هيغل وغيره الإشكالية الفلسفية المتعلقة بالزمن، "ويدرجها في سياق نقدي هادف، مع الاحتفاظ بهوية خاصة به. بينما يعد هيغل وبرغسون ان للزمن دلالية إيجابية وتطورا إيقاعيا متواصلا، ينعطف لوكاش باتجاه الزمن الذي هو سياق لتدمير مستمر، أو جدار يحول بين الأنسان والمطلق"[14]. ويميّز لوكاش بين زمن لا فلسفة له أو ان جميع الناس فلاسفة – والمعنى واحد – يعيشون السعادة فلا يعرفونها، وبين الأزمنة الحديثة التي افتقدت مثل هذا التصالح ودفء الحياة أو زمن الحرب[15]. وهنا يطوّر لوكاش مفهوما آخر، أخذه عن الفيلسوف الألماني فيخته

[13] ظ: النقد البنيوي الحديث، بين لبنان وأوروبا: د. فؤاد أبو منصور، دار الجيل – بيروت، ط1/ 1991، 114 – 115.

[14] الواقعية في الفن: سيدني فنكلشتين، الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 68.

[15] ظ: نظرية الرواية، 24 وما بعدها.

(1762 – 1814)، يتعلق بالزمن المعاصر، المقابل لـزمن الملحمـة، هـو زمـن (الإثـم الكامل). وقد كان فيخته قد قسّم التاريخ إلى خمس حقب متصاعدة "تبدأ بطور سيطرة الغريزة على العقل سيطرة مطلقة، وتنتهي، وكل طور يرتد على سابقه ويتجاوزه إلى فترة أخيرة، تتسم بتحقق العدالة والطهر الكاملين، وتتميز بانتصار العقل وتنصيبه شكلا للحياة ومبدأ لتنظيم الوجود"[16]. وان لوكاش يتقاطع مع فيخته في فهمه لحركة التاريخ، فإذا كان الأخير يرى حركة التاريخ تسير إلى الأمام حتى تصل زمن السعادة، فان لوكاش يرى ان هذه الحركة تتسم بالتراجع والانحطاط، وان زمن السعادة قد غادر الحياة مع نهاية زمن الملحمة. وإذا كان تبعا لذلك، زمن (الإثم الكامـل) هـو المرحلة الثانية في تقسيم فيخته، فانه الزمن الأخير عند لوكاش حيث سيطرة الرأسمالية على حرية الفرد وسيادة القيم الزائفة[17].

ولهذا التمييز الذي يصفه لوكاش بين عالمين أو زمنيين، صلة بمفهوم هيغلي آخر هو مفهوم الكلية[18]. وقد اعتمده بشكل كبير، وان كان اقل مما ظهر عند غولدمان، كما سيأتي. ويعني عند لوكاش ان الفرق الأساس بين الفرد في مجتمع الملحمة والفرد في مجتمع الرواية يعود إلى ان الأول لا يفصله عن مجتمعه شيء، يعيش وحدة كلية معه؛ لذلك لا يواجه مصيرا فرديا بقدر ما هو مصير عشير[19]. والنتيجة انه ليس فردا مادام يعيش ضمن منظومة قيم مكتملة، إذ لا يستطيع عنصر، يحيا في ضمن هذا الكل،

(16) نظرية الرواية والرواية العربية: د. فيصل درّاج، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط2/ 2002، 10.

(17) ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 10 – 12.

(18) ظ: نظرية الرواية، 62. و ظ: بلزاك والواقعية الفرنسية: جورج لوكاش، ت. محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – بيروت، ط1/ 1985، 9.

(19) ظ: ظاهريات الروح: هيجل، ت. امام عبد الفتاح امام، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط3/ 2009، 130 وما بعدها.

ان يعيش في عزلة، ويحتفظ بحيويته مع ذلك بينما تمثّل الرواية مجتمعا آخر فقد الفرد فيه الصلات التي تجعله يحيا ضمن وحدة كلية. وتعني الكلية ضمن التصوّر الهيغلي كلية الموضوعات "التي ترصد علاقات البشر فيما بينهما، وترصد العلاقات والمؤسسات المختلفة التي تتوسط علاقات البشر ببعضهم وعلاقاتهم بالطبيعة"[20]. وكان مفهوم الكلية من الأسس التي بَنى عليها لوكاش نظريته، وما فتئ يعود إليه لاحقا، مع تحولاته نحو الماركسية، وتعود أهمية مقولة الكلية عند لوكاش إلى انها "تمكنه من ربط الإبداعات الفردية بأنماط أو انواع تتطابق مع مراحل تاريخية معينة في التحرر التدرجي للإنسان من قيوده المفروضة ذاتيا"[21]. وكانت الرواية عند هيغل هي البحث عن الوحدة المفقودة، وإعادة الطابع الشعري للحياة، لأنها تمثّل التناقض بين الشعر النابع من الروح والنثر الذي تفرضه الحياة الاجتماعية[22]. أي ان السمة الكلية للملحمة هي حالة الصفاء الناتجة عن وحدة الفرد مع مجتمعه المعبّر عنها شعريا، في حين كانت السمة النثرية للرواية معبّرة عن غياب هذه الحالة، في ظل أوضاع اجتماعية جديدة، باعدت بين الفرد ومحيطه، فالشعرية والنثرية حالة من التجلي الكلي سواء أكانت في الملحمة أم في الرواية.

يستند لوكاش إلى مقولة الكلية الهيغلية في التأسيس لمقولات ومواقف أخر، فقد كان مؤمنا بمقولة هيغل[23] ومن بعده ماركس[24] عن عداء الرأسمالية للفن؛

---

[20] نظرية الرواية والرواية العربية، 28.

[21] جورج لوكاش ، 99.

[22] ظ: فلسفة هيجل الجمالية: د. رمضان بسطاويسي محمد غانم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط1/ 1991، 209.

[23] لم يقل هيغل بحسب دارسيه، بموت الفن، ولم يكن له موقف سلبي منه، لأنه وضع الفن ضمن الروح المطلق مع الدين والفلسفة، وانه يختلف عنهما نوعيا، لأنه تمثيل حسي للحقيقة، وذلك لا يقلل من قيمته، بخلاف ما يذهب إليه كروتشه، من ان "مذهب هيغل مضاد للفن، بقدر ما هو

لذلك اختزل حركة المجتمع الرأسمالي إلى حركة انحطاطه، فإذا كانت البرجوازية قد أعطت في مدة صعودها (الواقعية العظيمة) فان الانحطاط هو المصير الضروري لها، وان فنها، في مرحلة الانحطاط لن يكون إلا صورة عنها. وهو في ذلك يتكئ على مقولة الكلية "حيث تتساوى أزمنة المستويات الاجتماعية، وتصبح حركة السياسة تساوي حركة الاقتصاد والأيديولوجيا"[25].

كما اعتمد لوكاش مفهوم النمط أو النموذج Typology الذي ادخله ماركس وانجلز بالاعتماد على الكلية الهيغيلية للتمييز بين الأدب التجريدي والطبيعي والأدب الواقعي، لذلك يأخذ لوكاش على إميل زولا والتعبيرية السريالية اكتفاءهم بإعادة إنتاج الأحداث من دون إدراجها في كل متسق، بينما يبني الكاتب الواقعي أحداثا وشخصيات نمطية من دون ان تكون انعكاسا آليا للواقع[26]. وهذا التنميط الخاضع لقيم معرّفة مسبقا تستند إلى الجماليات الهيغيلية، منع لوكاش، فيما بعد، من تفهّم ضرورة التطور الأدبي، بما جعله عرضة للاتهام بالجمود والدوغمائية.

كما تأثّر لوكاش بهيغل والفلاسفة الألمان في مفاهيم أخر، من بينها مفهوم السخرية المتعلق بانصهار العناصر الروائية غير المنسجمة من خلال العلاقات الشكلية التي تضفي تلاحما عليها، وصلة ذلك بالأخلاق الذاتية العاجزة عن النفاذ إلى

عقلي مضاد للدين". علم الجمال: دنيس هويسمان، ت. د. اميرة حلمي مطر، دار احياء الكتب العربية – بيروت، (د.ت)، 47. وكذلك نوكس في كتابه (النظريات الجمالية لدى كانت وهيغل وشوبنهاور). ظ: فلسفة هيغل الجمالية، 8، ص217 – 218، وهيغل والفن: جيرار برا، ت. منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط1/ 1993، 97 وما بعدها.

[24] يقول ماركس: (الإنتاج الرأسمالي معادٍ لبعض قطاعات الإنتاج الذهني كالفن والشعر). نظريات حول فائض القيمة، عن الواقع والمثال، 226.

[25] الواقع والمثال، 237. و ظ: جورج لوكاش، 37.

[26] ظ: النقد الاجتماعي، 48 – 49.

الموضوعات التي تضفي عليها الشكل نفاذا تاما، وما يتطلبه من أخلاقيات جديدة تحقق التوازن، وما يتولد عن هذه الثنائية من سخرية، ... الخ[27].

ومع تحوّل لوكاش فيما بعد نحو الماركسية، وما رافق ذلك من تحولات فكرية وأيديولوجية، أبعدته قليلا عن هيغل وقرّبته إلى ماركس، من حيث الالتزام السياسي والتطلّع الثوري نحو ثورة عمالية، بخلاف هيغل الذي لا يولي أي اهتمام للمهام الثورية للفن، فان لوكاش يرى ان الوظيفة المعرفية للأعمال ترتبط حتما بوعي الشعب[28]. ومع محاولة لوكاش كتابة نظرية ماركسية ملتزمة، فان المفاهيم الهيغيلية ظلت تعاود الظهور مع كتاباته اللاحقة، كالتمييز بين الملحمة والرواية، كما يظهر جليا في عنوان كتابه اللاحق (الرواية كملحمة برجوازية) مع إشراب المفاهيم القديمة – ذات المسحة السوداوية – برؤية ماركسية ثورية متفائلة. كما ان تلك الآثار خلطت ماديته الماركسية بالمثالية الهيغيلية، من خلال إيمانه ان القيمة الجمالية معيار كوني يتصف بالسكون و سابق على المجتمع أولا والأعمال الأدبية ثانيا. ولا يتغيّر أو يتطور بتطور المجتمع، مع التغيير الاجتماعي، ويمثّل طموحا ثوريا، لذلك ظل يحاكم الأعمال التالية للواقعية بمعيار قديم لا يستسيغ جديدها، فوقع في خصومات أدبية مع كتّاب مثل بريخت[29].

ويظهر اثر لوكاش واضحا في فهمه لحركة التاريخ الجدلية وصلتها بالبنية التحتية، على أساس ان هذه الحركة ليست عشوائية أو اعتباطية، كما انها ليست تقدّما

---

[27] ظ: نظرية الرواية، 79 – 88.

[28] النقد الاجتماعي، 49 – 50.

[29] ظ: الواقع والمثال، 237 – 242.

خطيا مطردا أيضا، إنما حركة جدلية من خلال التناقضات الداخلية المعبّر عنها في الصراع الطبقي[30].

ان لوكاش الرافض للمفهوم السلبي لانعكاس الواقع في العمل الفني، لا يذهب بعيدا عنه، بقدر ما يسعى إلى تطويره. يمر انعكاس الواقع عنده في الفن بالفهم الجدلي للعلاقة بين سطح الظواهر الخارجية وجوهرها، ولا يتمثل في انعكاس ميكانيكي للواقع. ان لوكاش الماركسي، يذهب إلى ان من يكتفي بنقل ظواهر الأشياء، سيكون عاجزا عن النفاذ إلى الجوهر الذي يحكم حركتها. وان الفن العظيم هو الأقدر على حل مشكلة التعارض بين والجوهر والظاهر، بحيث تنصهر المتناقضات في وحدته. وهنا يتضح الركون إلى المادية التاريخية في الفهم النقدي.

ويذهب لوكاش أيضا إلى ان الفن، وهو ينزع إلى احتضان الواقع، يسبر جوهر الواقع كي يقبض على الحياة في كليتها المعقدة. غير ان تقصي الجوهري لا ينتهي إلى صورة مجردة للواقع تتلاشى فيها الظواهر، بل ان الفن يعمل على أساس السيرورة الجدلية التي تقلب الجوهر ظاهرا أو العكس. كما ان هذه السيرورة تكشف الجانب الآخر لذاتها حين تطلق الظاهر في حركيته وتجعله يفصح عن جوهره الخاص. وعبر هذه السيرورة ذات العناصر المتبادلة يعبّر الفن عن كلية الحياة في حركتها وتطورها[31].

كما ان توصيف لوكاش للبنية الروائية الشبيه بتوصيف ماركس للسوق الليبرالية، يعكس حجم تأثره بماركس[32].

---

[30] ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 51 – 52.

[31] ظ: الواقع والمثال، 37 – 38.

[32] النقد البنيوي الحديث، 118.

2- لوسيان غولدمان

تتميز البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان بانها تقوم على مجموعة من المقولات ذات الطابع الفلسفي، تمثّل، في الوقت نفسه، الأدوات الإجرائية التي تعتمدها النظرية. وهذا مكمن أهمية هذه النظرية التي لم تباعد بين إطارها النظري الفلسفي وأدواتها التحليلية، ومصدر غناها في الوقت نفسه. لذلك فان الإحاطة بمرجعيات هذه المقولات إحاطة بمرجعيات النظرية عموما. غير ان ذلك لا يمنع من تحوّل بعض تحليلات البنيوية التكوينية إلى تحليلات أيديولوجية منصرفة عن الشكل الفني وأدوات تشكيله، مادام التحليل ينتهي إلى تحديد المقولات الكبرى ذات الطابع الأيديولوجي، وهذا ما يجعل منها نظرية للمضامين في الأغلب، لان هذه المقولات لا يقتصر تجليها على النص الأدبي، إذ يمكن ان تجد طريقها إلى الإنتاج المعرفي والعقلي كله ، فلا يختلف حينها، وجودها في النص الأدبي، عن وجودها في الفلسفة أو علم النفس أو غير ذلك. أي ان مكمن أهمية النظرية هو مكمن خطورتها نفسه، حين تلغي خصوصية النص الأدبي الجمالية والطبيعة الإشكالية لعلاقته بالواقع. أو تتحول إلى تطبيقات آلية تعتسف النص. وهذا ما احترزت منه البنيوية التكوينية في النسق التصوري الذي طرحته، إذ لم تقصره على النص من دون تدخل الدارس، كما انها لم تسقطه على النص من الدارس، وإنما كان نسقا تجريديا وحسيا في آن واحد، يتكون عن العلاقة بين النص والدارس. يمثّل تطويرا لصيغة هيغل عن (وحدة الذات والموضوع في الفكر)، لان إلغاء الذات ينتهي إلى تجريبية زائفة، كما ان إلغاء الموضوع ينتهي إلى ذاتية ضارة[33].

---

[33] ظ: عن البنيوية التوليدية: د. جابر عصفور، مجلة فصول – القاهرة، مج1، ع 2 يناير/ 1981، 86.

ان مسعى البنيوية التكوينية لدراسة البنية لا يعتمد على المنحى الوصفي – بالمفهوم السوسيري – وإخراج البعد الزمني من الدراسة السكونية، بل هي دراسة تعتمد المبدأ الجدلي لصيرورة البنية ووظيفتها، وهذا يمثّل أصلا ماركسيا فيها. غير ان الطبيعة غير السكونية فيها، مثار اعتراض بعض النقاد، من حيث انها تُفقد البحث جزءا من المكتسبات المنهجية للبنيوية الشكلية، أي إمكانية البحث في البنية ذاتها في لحظة تجليها؛ لذلك يوصف موقف غولدمان بانه اقل خصوبة فيما يتعلق بتقصي العمل الفني[34].

كما ان البنيوية التكوينية تنسب الإبداع إلى المجتمع، وان العلاقة بين المجتمع والنص لا تتعلق بمضمونها، بل بالبنيات الذهنية، أي المقولات التي تنظّم الوعي التجريبي للمجتمع وعالم النص، وهذه البنيات ليست ظواهر فردية بل اجتماعية، وتتعلق بما يُرى وما يُحس. كما ان التناظر بين بنية المجتمع وبينه عالم النص ليس تناظرا صارما دقيقا، إذ يمكن ان يكون أحيانا مجرد علاقة غير دالة. ان البنيات الذهنية لا هي (لا شعورية) ولا (شعورية) بالمعنى الفرويدي بل هي بنيات تمثّل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا[35]. أما مهمة الفرد في النص، فهي مهمة جمالية لا تتعدى حدود الصياغة الأدبية واختيار التجربة الاجتماعية، لان الرؤية التي يعبّر عنها العمل دائما رؤية جماعية لا فردية، وهذه نقطة الالتقاء الأولى مع المقولة الهيغيلية: (الحقيقة

---

[34] ظ: (البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان): بون باسكادي، ت. محمد سبيلا في ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 43.

[35] م.ن، 45.

تكمن في الكل)[36]. كما ان هذا مورد لقاء واضح مع الفلسفة الماركسية التي تـرى في الفرد محصّلة لعلاقات اجتماعية.

يمثّل مفهوم (رؤية العالم)[*] حجر الزاوية عند غولدمان، وان قيمة العمل الأدبي تتحدد في الرؤية التي يمثّلها، فلا جدوى منه ان خلا منها. ان العلاقة بين الحياة

---

[36] ظ: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة: د. نور الدين صدار، مجلة عالم الفكر – الكويت، مج 38، ع1/ 2009، 62.

[*] لم تحظ مصطلحات غولدمان بترجمة مجمع عليها، وإنما كانت غرضا لاجتهادات متفاوتة، فثنائية conscience reelle و conscience possible ترجمت إلى: الوعي الفعلي والوعي الممكن عند كل من جابر عصفور في، نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع – القاهرة، 1998، 110و د. جمال شحيد في، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد – بيروت، ط1/ 1982، 39 والى الوعي القائم والوعي الممكن عند محمد برادة في، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 33. كما ترجمت ثنائية comprehention و explication إلى: الفهم والتفسير، عند كل من: محمد برادة في، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 16- 17و بدر الدين عرودكي في، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: لوسيان غولدمان، ت. بدر الدين عرودكي، دار الحوار- اللاذقية، ط1/ 1993، 238و محمد نديم خشفة في، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ت. محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري- حلب، ط1/ 1997، 10- 11 ود. فيصل دراج في، نظرية الرواية والرواية العربية، 53 ود. نور الدين صدار في، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، 75 والى: التأويل والتفسير عند د. جمال شحيد في، في البنيوية التركيبية، 115- 117 والى: التأويل أو الفهم والتفسير، في البنيوية التركيبية، 134 والى: الشرح والتأويل أيضا، في البنيوية التركيبية، 84 والى: التفسير أو الفهم و الشرح عند جابر عصفور في، نظريات معاصرة، 129والى: التفسير والفهم عند د. يوسف الانطكي في، العلوم الإنسانية والفلسفة: لوسيان غولدمان، ت.د. يوسف الانطكي، م. د. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1996، 153 والى: الفهم والشرح عند محمد نديم خشفة أيضا في، تأصيل النص، 10. كما اختلف في ترجمة la vision du monde إلى: رؤية العالم عند كل من د. جمال شحيد، 37 ومحمد سبيلا في، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 48 وحسن المنيعي في، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 93 وجابر عصفور، 107والى: النظرة إلى العالم عند كل من د. جمال شحيد، 140 وعبد

والنص لا تتمثل في محتواها، وإنما في (شكل المحتوى) الذي يعني الأبنية العقلية التي تنظّم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية، وتنظّم العالم الخيالي للعمل الأدبي المرتبط بها، كما ان الانتقال من بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر، وإنما عن طريق وسيط بينهما، فالعمل الأدبي ليس ناتجا مباشرا عن الحياة، وانما عن طريق رؤية للعالم تمكننا من فهم الكل[37]. كما ان رؤية العالم تمكننا من تأويل الأعمال الأدبية أو الفنية على أساس صلتها بالمجتمع.

ان رؤية العالم، كما يقول غولدمان، ليست مفهوما تجريبيا[38]، لذلك، فان وجودها في عمل عظيم لا يعني انها تعبّر عن الوعي التجريبي القائم، لكنه الوعي المثالي أو الوعي الممكن الذي يحايث العمل، وتتمثّل مهمة الناقد بإعادة صياغته[39].

إذا كانت (رؤية العالم) هي التي صنعت العمل الأدبي، فان دلالة هذا العمل مرهونة بتحقيق وظيفة اجتماعية، كما انه حين يؤكد تلاحم العمل الأدبي مع التاريخ ورؤية العالم، فان ادراك هذا العمل لا يتحقق عن طريق الدراسة الداخلية فقط، وإنما عن طريق المزاوجة الجدلية المتواصلة بين الداخل (العمل) والخارج (التاريخ) في حركة لولبية، يساهم كل مرة الواحد منهما في كشف الآخر. أي النظر الدائم لكل عنصر من

السلام بنعبد العالي في، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 113 والى: رؤية للعالم عند كل من محمد برادة في البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 14 واحمد المديني في، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 56 ود. نور الدين صدار، 94 والى: الرؤية الكونية عند محمد نديم خشفة، 21. علاوة على الاختلاف في ترجمة صفة البنيوية genetique إلى: التكوينية والتركيبية والتوليدية والتأصيلية والحركية.

(37) ظ: عن البينة التوليدية، 96.

(38) ظ: الاله الخفي: لوسيان غولدمان، ت.د. زبيدة القاضي، الهيئة السورية العامة للكتاب – دمشق، 2010، 38.

(39) ظ: النقد الاجتماعي، 53.

خلال بنية ومن خلال الطرف الآخر. ومن هنا تنشأ جدلية جديدة هي ثنائية الفهم أو التفسير أو الشرح، بوصف الأول محايثا للنص، في حين ينطلق الآخر نحو البنية الخارجية، لتحديد صلة البنية الصغيرة (العمل) بالبنية الكبيرة (التاريخ)، لذلك فان الأول تحليل أدبي، بينما الآخر تحليل اجتماعي. وهذا مورد إشكال البنيوية التكوينية على البنيوية الشكلية في توقفها عند حدود البنية الداخلية والتحليل الأدبي الصرف، فلا تعتمد تفسيرا جدليا. كما ان العلاقة بين الفهم والشرح ليست تعاقبية، بمعنى ان تحديد معنى الثاني يتوقف على الأول، وانما هي علاقة جدلية أيضا. وهو ما يكشف حجم حضور المنهج الجدلي فيها[40].

تمثل (رؤية العالم) تطويرا لمفاهيم فلسفية سابقة تعود إلى هيغل في (ظاهريات الروح) وماركس في (العائلة المقدّسة) وجورج لوكاش في (التاريخ والوعي الطبقي) و (نظرية الرواية). لقد ظلت مقولة الكلية عند هيغل تعاود الظهور عند الفكر الماركسي من مفكر إلى آخر، لذلك فان هذا المفهوم الذي يطوره غولدمان إلى (رؤية العالم) يأخذه بالتضمينات الإضافية كلها التي لحقت به من ماركس إلى لوكاش. والكلية عند هيغل تنطلق أولا من الكلية الفلسفية، فميزة الفلسفة انها تتحرّك في عنصر الكلية الذي يشتمل بداخله على العناصر الجزئية، لذلك هي اقدر من أي علم آخر على تحقيق أهدافها، اما خلاف ذلك فانه يؤدي إلى تنافر غريب[41]. كما ان الواقع لا يمكن فهمه إلا على أساس الكلية الدالة، وان عزل الظواهر بعضها عن بعض عمل تجريدي، لذلك تكمن الحقيقة عند هيغل في الكلية. والفلسفة التي تفهم الكائن بوصفه كلا هي التي ستتمكن من فهم الجوهر المختفي وراء الظواهر[42]. لذلك يصف برتراند

---

[40] ظ: عن البنيوية التوليدية، 89.

[41] ظ: ظاهريات الروح، 130- 131.

[42] ظ: النقد الاجتماعي، 45 -46.

رسل هذه الكلية "على أساس الكل العضوي[...] وتبعا لهذا الرأي لا يكتسب الفرد حقيقته الكاملة إلا من ارتباطه بالكل مثلما ترتبط أجزاء الكائن العضوي"[43].كما يفهم هيغل الفن على انه ليس محاكاة حرفية تقتصر على إعادة صنع ما هو موجود، لعدم جدوى ذلك، فنتائج هذا الفن تكون دائما دون ما تقدّمه الطبيعة، كما انه لا يستطيع ان ينتج إلا أوهاما أحادية الجانب لأنه يقدّم الواقع لواحدة من حواسنا[44]. لذلك يُفهم الفن على انه يتخذ الطبيعة وسيطا للتعبير عن جوانب الوجود الإنساني المختلفة، ويتحرر من الغرق في الجزئي ليصل إلى الكلية في الفن التي تستوعب التجارب الفردية، وتحوّلها إلى تجربة إنسانية عامة[45]. وهذا يجعل من مفهوم الكلية مفهوما كليا، لا تقتصر أهميته المنهجية على نشاط معرفي واحد، إنما إطار شمولي. ولعل هذا يفسّر قدرته على التأثير في عدد من المفكرين من أهمهم ماركس ولوكاش وغولدمان وعموم البنيويين في تبنيهم لمفهوم البنية الذي يمثّل تطويرا له.

ان (رؤية العالم) عند غولدمان تعني ان الظواهر الفردية، بما هي كذلك، لا يمكن فهمها إلا في إطار كلي ينطوي على رؤية جماعية. يقول في تعريفها، بانها "المجموع من التطلعات، والمشاعر، والأفكار التي تجمع أعضاء المجموعة الواحدة (وغالبا الطبقة الاجتماعية الواحدة) وتعارضها مع المجموعات الأخرى"[46].

---

[43] حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة: برتراند رسل، ت. فؤاد زكريا، عالم المعرفة – الكويت، ط2/ 2009، 2/ 157.

[44] ظ: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: هيغل، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط3/ 1988، 37 وما بعدها.

[45] ظ: ظاهريات الروح، 130 – 131.

[46] الاله الخفي، 41.

ويشير غولدمان إلى ان منهجية رؤية العالم كان قد تم تطبيقها من لدن بعض الفلاسفة بشكل بديهي، كما يصف. فقد استخدمها كانت (1724-1804) للوصول إلى العقيدة الفلسفية (وهي تمثّل رؤية العالم عند هيوم) (1711-1776). كما استخدمها دلتي ومدرسته، لكنه لم ينجح في توظيفها؛ بسبب الطريقة الغامضة التي اعتمدها[47]، ولأنها كانت من منظور تأمّلي وليس من منظور جدلي[48]. ترتبط بمناحي الكينونة المولدة لمجموعات روحانية شاملة وليس البحث عن مواطن انتساب المعرفة في الحياة. وكان برنار غرويتيزن قد قرن (رؤية العالم) بممارسة اقتصادية (براكسيس) "لأنه يرى في ذلك التجذر سبب التباين بالذات الذي تستطيع ان تثبته فيما بين (تصوّر برجوازي للعالم) وبين الصور التقليدية للإنسان"[49]. ولم يكن المفهوم عند دلتي مفهوما إجرائيا، وانما يتعلق بالجانب النفسي للفرد، لذلك كان عنده أقرب إلى علم النفس منه إلى غيره.

ان علاقة الكاتب الإشكالية مع مجتمعه يتولد عنها نموذج بنية بشكل تدريجي، ويكون الدور الاجتماعي ثانويا، مهمته إضفاء الوحدة على تنوّع النظرات الفردية.

اما كارل مانهايم فان مفهوم رؤية العالم يأخذ عنده منظورا معرفيا، يقترب من كثيرا من الأيديولوجيا. وبسبب ضيق مفهوم الأيديولوجيا ميّز مانهايم بين رؤية العالم والأيديولوجيا، لتوضيح الالتباسات التي وقعت فيها الماركسية، حيث تتخذ نظرية الأيديولوجيا معاني متعددة.

---

[47] ظ: م.ن، و4437.

[48] ظ: مقالات ضد البنيوية: جون هال ووليام بويلورد ودليامن شوبان، ت. إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمّان، ط1/ 1986، 27.

[49] (غولدمان رؤية العالم): جان دوفينيو، ت. حسن المنيعي في ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 97.

كما يستخدمه ماكس فيبر نموذجا ذهنيا يواجه بالواقع؛ لقياس مدى ابتعاده عن هذا الواقع، ومن ثم يفهم انطلاقا من عناصر مستقاة من الواقع[50]. كما استخدمه جورج سيميل في تحليلاته.

اما فضل استخدامه بدقة لا غنى عنها لجعله وسيلة عمل، فانه يعود إلى جورج لوكاش الذي طبّقه في عدد من مؤلفاته، خصوصا منها ما يعود إلى مرحلة الشباب[51]. فقد تجلّى حضوره، في (نظرية الرواية)، وظل يعاود الحضور في مؤلفاته اللاحقة، حتى بعد تحوّله نحو الماركسية، والبحث عن نظرية ماركسية، فقد تحدّث عنه في كتابه (بلزاك والواقعية الفرنسية)، في رواية (الفلاحون) لبلزاك، محددا خلفياته الأيديولوجية التي حددت ولاءاته نحو الأرستقراطية[52]. كما ظل حاضرا في مؤلفاته الأخر.

ويبدو ان مفهوم رؤية العالم ذا الأصول الفلسفية تم استخدامه خارج حدوده الأولى ليقترب من الأيديولوجيا السياسية عند بعضهم[53].

لقد رفض غولدمان الفهم السكوني لمفهوم البنية عند البنيويين، لذلك فهو يقترح تصوّرا مغايرا عنها، إذ في إطار الفهم الجدلي ليست بنية ساكنة لا تعرف

---

(50) ظ: (مفهوم النظرية إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب): ر. هيندلس، ت. عبد السلام بنعبد العالي في ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 114.

(51) ظ: الاله الخفي، 37-38.

(52) ظ: بلزاك والواقعية الفرنسية، 27- 67.

(53) يذهب لويس عوض إلى ان مصطلح رؤية العالم عند غولدمان " مأخوذ من كتاب كفاحي Mein Kampf لهتلر. وليس من دواعي المصادفة ان تقترب الأيديولوجيا برؤية العالم. ان هذا الاقتراب يدل على وجود علاقة داخلية حميمة بين الأيديولوجيا وفكرة الشمولية". الأدب والأيديولوجيا: لويس عوض، مجلة فصول مج 5 ع4/ 1985، 20. ويبدو ان الربط بين هذا المصطلح والانظمة الشمولية ليس مقنعا، علاوة على ان محاولة الربط بين غولدمان وهتلر افتراضية بعيدة تجافي فلسفة غولدمان والأيديولوجيا الماركسية التي وقع تحت تأثيرها وخضع لمقولاتها.

التغيير، فالبنية عنده جدلية وتاريخية. أي إنها الواقع الذي لا يعرف الثبات، وفي حال تطور تاريخي مستمر ينتج عنه إدراج التطور في البنية أيضا، لذلك فان المهم ليس وصف البنية وإنما وصف سيرورتها. لان الحركة تحايث البنية، على أساس سيرورتي الهدم والبناء اللتين تشكّلان سيرورة واحدة، أي ان البنى في حالة تغيّر مستمر ولا تعرف الثبات إلا لأمد محدود، وستعاود سيرتها في الهدم والبناء. ان سلوك الإنسان محاولة دائمة لتحقيق التوازن بين الفاعل والموضوع، وهو توازن مؤقت لن يكون كافيا دائما؛ لذلك يولّد توازن جديد، وهكذا. وكل توازن ينتج بنية لا تلبث ان تتجاوز هذا التوازن الجديد. وهنا يبرز واضحا الفهم المغاير لمفهوم البنية عند البنيويين، ومرد ذلك الفهم الجدلي والتاريخي لها[54].

تمثّل الماركسية احدى المرجعيات الرئيسة في فكر غولدمان ومنهجه، إذ وظّف مجموعة من مفاهيمها ورؤاها، علاوة على المنهج الجدلي الذي كان سمتها الرئيسة. لقد اخذ عنها فهمها لعلاقة الأجزاء في التفسير الكلي للظاهرة أو الوعي. يقول غولدمان متحدثا عن المادية التاريخية: "أن كل عنصر لا يمكن ان يفهم إلا من خلال مجموعة من علاقاته مع العناصر الأخرى، أي مع الكل، بواسطة التأثير الذي يمارسه على هذا الكل والتأثيرات التي يتلقاها عنه"[55]. غير ان الفارق بين غولدمان وبين هيغل وماركس يعود إلى تأكيد غولدمان "على انه يجب عند تفسير النص ان لا تخضع العناصر الفردية للمجموع أو ان تستقي ببساطة منه: يجب أيضا توضيح كيف يظهر

---

[54] مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 229.

[55] العلوم الإنسانية والفلسفة: لوسيان غولدمان، ت. يوسف الأنطكي، م. د. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، 1996، 135.

المجموع كله في كل العناصر، ويعني هذا بشكل ملموس ان إشكالية قصيدة ما، يمكن ان تظهر بشكل مصغّر في بيت من هذه القصيدة"[56].

كما انعكس ارتباط البنيوية التكوينية بالماركسية على فهمها للتاريخ، بوصفه سيرورة جدلية تهدم بُنى وتنشئ أخر، وهذا ما جعل غولدمان لا يرى الفرد خارج الجماعة؛ لان الواقع ليس فرديا خالصا. وهذه نقطة الاختلاف مع مدرسة التحليل النفسي التي عاملت الذات الفردية معاملة الذات المطلقة، وعدت الآخرين، فيما يخصها موضوعا لفكرها وعملها[57]. في حين يرى غولدمان، في الأدب خلافا لذلك، ظاهرة اجتماعية، وان الفهم الحقيقي له لا يتم بعيدا عن علم الاجتماع، مسترشدا بالعلوم الأخر، وان كان في مقدمتها الاقتصاد. يقول غولدمان نافيا أولوية الدافع الاقتصادي على غيره في تفسير حركة التاريخ عند الماركسية: "وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، والأولية الشاملة والحاسمة للكل على الأجزاء، وهي تشكّل بالذات جوهر المنهج الذي أخذه ماركس عن هيجل، وحوله بحيث جعل منه الأساس الأصيل لعلم جديدا تماما"[58]. لذلك لا يكون الفهم الحقيقي للمادية التاريخية مختزلا بالباعث الاقتصادي، كما يؤكّد انجلز، وبمقتضى مفهوم الكلية؛ لذلك تعددت الحقول المعرفية التي تعامل معها غولدمان.

ومن أولى القضايا التي أخذتها البنيوية التكوينية وعموم المناهج الاجتماعية عن الماركسية، مفهوم الالتزام الذي تفرضه الأخيرة، والذي ينسحب من الأديب إلى الناقد. ان التزام الناقد الاجتماعي يمثّل تحسسا لخصوصية الفن الروائي وقدراته

---

[56] النقد الاجتماعي، 51.

[57] الاله الخفي، 39.

[58] المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة: لوسيان جولدمان، ت. نادر ذكرى، دار الحداثة – بيروت (د. ت)، 37.

الواسعة التي تتيح له تمثيل الحياة الاجتماعية بتناقضاتها وتعقيداتها كلها وصهرها معا في شكله الفني. ومثل هذه الحدود، خارج إمكانات النص الشعري، فأصبح النقد الاجتماعي ينصرف تلقائيا نحو الرواية أولا والمسرح ثانيا. لذلك يصف لوكاش الرواية بانها "الجنس الفني الارقى بين الفنون البرجوازية الحديثة"[59]. وان أيّا من النقاد الاجتماعيين لم يعرف عنهم العناية بالشعر بقدر العناية التي أولوها للرواية. وقد تجلّى ذلك أولا في النقد الذي وجهه كل من ماركس وانجلز إلى بلزاك، ثم لوكاش وباختين وغولدمان وجاك لينهارت وبيير زيما وغيرهم. ان الصراع الذي تشهده البنيات التحتية للمجتمع (الاجتماعية والاقتصادية تحديدا)، ينعكس على البنية الفوقية والنتاج الفكري لذلك المجتمع. وهنا تكون الرواية، من بين الأشكال الفنية، الأكثر قدرة على تجسيد الطبيعة الجدلية لذلك الصراع، لذلك تتأثر بصوره المختلفة، وكذلك تشهد هي نفسها تطورها على أساس نوع من علاقة معقدة مع التحولات التي يفضي اليها الصراع الاجتماعي.

ان كثافة حضور الماركسية في البنيوية التكوينية، يصح معه القول ان ماركس لا يحضر في غولدمان بوصفه صاحب مجموعة من الآراء المتعلقة بأعمال أدبية، بقدر ما يحضر بوصفه فيلسوفا، يستلهمه غولدمان[60].

لا يخفي غولدمان إعجابه الشديد بلوكاش وانتماءه لكتاباته الأولى التي تمثّل مرحلة الشباب وهي (الروح والأشكال) 1911و (نظرية الرواية)1920و(التاريخ والوعي الطبقي) 1923، من دون مؤلفاته الأخر التي جاءت عقب تحوّله نحو الماركسية الستالينية. ونتج عن ذلك تأثر واسع بمقولاته وآرائه، فظل معينا يعاود الرجوع إليه بين حين وآخر. ونتيجة لذلك كان غولدمان امتدادا للنقد الماركسي أولا والنقد

---

[59] بلزاك والواقعية الفرنسية، 6.

[60] ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 26.

الاجتماعي ثانيا، وتمثّل نظريته، عموما تطويرا لنظرية سلفه، فليس من الغريب ان يلتقي معه، في مواد مهمة فيما كتبه. غير ان كثيرا من تلك تمثّل مقولات متوارثة ظلت تنتقل من هيغل إلى ماركس إلى لوكاش انتهاءً بغولدمان، ومن أهم تلك المقولات: الكلية والتشيؤ والوعي الممكن والبنية الدلالية، تمثل بمجملها قضايا رئيسة في الفكر الماركسي، لا يمكن التغافل عنها.

يضفي لوكاش على الكلية مسحة رومانسية مشربة بالأسى من مآل الحضارة الغربية المعاصرة، ويأخذ المفهوم عنده شكل موازنة مستمرة بين حياة الإغريق التي تتمتع بالكلية والحياة المعاصرة التي افتقدتها[61]. ومن جانبه يؤكد غولدمان ان الفكر الجدلي لا ينظر إلى الظواهر نظرة تجزيئية ترى الفرد دون علاقته بالمجموع. وان الحقائق الجزئية تأخذ معناها من المجموع، والعكس كذلك[62].

اما القضية الأخرى التشيؤ Reification فهي من القضايا المهمة التي أولاها لوكاش قدرا من العناية، وقد نضج المفهوم على يديه. والتشيؤ من المقولات المتوارثة، فقد تحدّث عنه أولا كارل ماركس في (رأس المال)، حين ميّز بين قيمتي السلعة: القيمة الاستعمالية والقيمة التبادلية. وتعني القيمة الاستعمالية المنفعة التي تقدّمها السلعة، وهذه المنفعة لا تتحقق إلا بالاستهلاك. اما القيمة التبادلية فهي نسبة كمية أي "النسبة التي يمكن بها تبادل القيم الاستعمالية من نوع ما بغيرها من نوع آخر"[63]. والقيمة التبادلية متغيّرة بحسب الزمان والمكان، لذلك فهي نسبية. ويقول ماركس ان القيم الاستعمالية للسلع تهم الإنسان، لكن هذه القيمة ليست صفة لازمة لها، بوصفها أشياء. ان صفتها بوصفها أشياء هي قيمتها. ويثبت ما بينها من علاقات متداخلة، فلا

---

[61] ظ: نظرية الرواية، 29.

[62] ظ: الاله الخفي، 39.

[63] رأس المال: كارل ماركس، ت. راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية -القاهرة، 1947، 2.

تتصل السلع بعضها ببعض إلا بوصفها قيما تبادلية فقط. وبالنتيجة فإن القيمة التبادلية خصيصة الأشياء، والثروة (القيمة الاستعمالية) خصيصة الإنسان[64]. ان المجتمع الرأسمالي، في ظل اقتصاد السوق، غلّب القيمة التبادلية، وافرط في التشديد عليها. وهذا ما انطلق منه لوكاش لتشخيص العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام. ويرى ان ظاهرة التشيؤ مرتبطة بنظام تبادل السلع في المجتمع "وان علاقة العمل قائمة بين الأفراد وتضيع في علاقة كمية بحتة بالأشياء. ونتيجة لذلك يزول الفرق بين الإنسان وعمله، لا بل يختلط به، ويرتبط بإنتاجه، لا بل يذوب فيه. فيزول الفاعل ويبقى فعله. ويتم التعامل مع الإنسان المنتج [...] من خلال السلعة التي ينتجها وكمية الإنتاج التي يقوم بها"[65]. وينتج عن هذا غياب العلاقات الإنسانية، لتحل محله العلاقات الإنتاجية، التي تؤلّه السلعة، وتسلّع الإنسان. لذلك يعرّف التشيؤ بانه "اختزال القيمة إلى قيمة بضاعة، وهيمنة عالم الموضوعات على العالم الإنساني"[66].

أما غولدمان فان مقولة التشيؤ لا تتوقف عند أسبابها الاقتصادية، وانما تتعلق أولا بالجوانب الثقافية لدى الطبقة العمالية. معتمدا في ذلك على مفهوم (الكتلة التاريخية) كما طرحه أنطونيو غرامشي(*) الدالة على الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لذلك لا يرى ضرورة في التشديد على الجوانب الاقتصادية، وإغفال الوعي الداخلي. وغولدمان من بعد، يأخذ مفهوم التشيؤ، ويحاول من خلاله ان يفهم الإنتاج

---

(64) ظ: م.ن، 46.

(65) في البنيوية التركيبية، 32. و، 31-34.

(66) النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 65 – 66.

(*) أنطونيو غرامشي (1891 – 1937) منظّر سياسي إيطالي، واحد ابرز المفكرين الماركسيين، من مؤسسي الحزب الشيوعي الإيطالي 1912، مات في سجون موسليني، له كتاب (دفاتر السجن). ظ: قاموس الفكر السياسي: ت. د. أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1994، 2/ 10 – 14.

الفني للمجتمع المتشيّء، فيقدّم تحليلا مهما لموجة الرواية الجديدة التي يتزعمها الآن روب غرييه، مبينا ان تحليل ماركس للمجتمع الرأسمالي، واختزال القيم المشتركة بين الأفراد إلى بعدها الضمني، وحرمان الفرد من صلاته الاجتماعية، ومن ثم اختفاؤه، يفسر طبيعة الشكل الفني لهذه الرواية، ونمط الشخصية التي أشاعتها، عند منتصف القرن العشرين[67].

اما (الوعي الممكن) فهو من المقولات التي طوّرها لوكاش، والتي تدل على انتقاله الفكري نحو هيغل والماركسية، بعد الكانتية. ويؤكد غولدمان ان (الوعي الممكن) وغيرها من المقولات التي طوّرها لوكاش، هي التي خلقت إمكانية اقامة علم اجتماع جدلي ايجابي. وكان لوكاش قد تحدّث عنها في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي)، مجريا تحديثا على بعض المفاهيم الماركسية، ما جر عليه معاداة النظام السوفيتي حينذاك والتجريح به[68].

ويقصد غولدمان بالوعي الممكن ما يمكن ان يمثل مقابلا للوعي القائم. فلكل فئة اجتماعية وعي قائم يتعلق بالمسائل والحقائق التي تواجهها. وهذا الوعي يمكن شرح بنيته وتحديد مضمونه، من خلال عدد من العوامل الاجتماعية والتاريخية المكوّنة له. اما الوعي الممكن فهو ما يتجاوز ذلك ليصل 'الحد الاعلى من التلاؤم الذي يمكن ان تدركه الجماعة بدون ان تغيّر طبيعتها'[69]. والوعي الممكن وان كان ينطلق أولا من الوعي القائم، نحو ما يمثّل طموحا تغييريا لنظام حياة جماعة ما، فانه المسؤول عن تطوير ذلك الوعي شريطة ان لا تفقد الجماعة وضعها الطبقي أو خصوصيتها

---

[67] ظ: الرواية والواقع، 65 – 85. (الخاصة بمشاركة غولدمان في الكتاب).

[68] ظ: في البنيوية التركيبية، 21.

[69] (الوعي القائم والوعي الممكن): لوسيان غولدمان، ت. محمد سبيلا في ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 37.

الاجتماعية، أي هو التطوير الذي لا يمس التماسك الاجتماعي أو الطبقي. لذلك فان مسار الحركة الافتراضية لأي جماعة هو مقدار انتقالها من الوعي القائم نحو الوعي الممكن، لان كل واقعة اجتماعية هي واقعة وعي كما يقول غولدمان[70]، وان أي تغيير اجتماعي يشرطه تغيير وعي. وان تجلي هذا الوعي في العمل الفني ليس هو ما تفكر به أو تفعله الشخصيات "وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكّرون فيه عن غير علم منهم"[71]. كما ان غولدمان يعترف انه اخذ مفهوم (الوعي الممكن) من ماركس في كتابه العائلة المقدّسة حين ميّز بين الوعي الفردي العامل ومجموعة عمالية وبين وعي الطبقة العمالية[72].

ومن المصادر الأخر التي تشكّل أهمية في منهج غولدمان، جان بياجيه (1896 – 1980) عالم النفس والفيلسوف الذي تتلمذ له غولدمان حينا، وكان قد تأثر بالمنهج الجديد الذي اعتمده في دراسة نظرية المعرفة. وقد صرّح غولدمان بهذا التأثر في ضمن المرجعيات التي اخذ عنها[73].

يتفق غولدمان مع بياجيه في ان السلوك الإنساني لا يخلو من دلالة، لأنه يقع في ضمن بنية معينة، وهذه يمكن تفسير كل ما يتصل بها من خلال تحديدها. ان توصيف غولدمان لمنهجه بـ (البنيوية) لا يتفق مع توصيف البنيوية الشكلية كثيرا، كما لا يختلف تماما عن توصيفها. فالبنيوية التي يقصدها، مفهوم الكلية التي ورثها عن أسلافه الماركسيين، بإضافة مفهوم البنية عند بياجيه الذي يقترب من مفهوم الكلية هو الآخر. فأي بنية تتكون من عناصر، لكن العناصر في علاقاتها الجديدة تخضع لقوانين الكل

[70] ظ: (الوعي القائم والوعي الممكن): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 35.
[71] م.ن، 37
[72] ظ: في البنيوية التركيبية، 40.
[73] ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 147.

بوصفها مجموعة متلاحمة، وان هذه القوانين لا تقتصر على كونها روابط تراكمية، انما تضفي على الكل قوانين الكل المغايرة لقوانين العناصر[74]. وهنا يستدرك بياجيه متسائلا عن طبيعة البنية هل هي مركبة، أو في طور التركيب؟ وهنا تتفق كلمة غولدمان مع بياجيه في ان مفهوم (البنيوية) ينطوي على مفهوم سكوني[75]، لذلك يفتقد إلى صرامة الضبط[76]. لكن الدلالة الهامشية للفظ لا تمنع من تحديد المقصود منه، فالبنية عندهما لا تعرف السكون، انما تخضع، بشكل مستمر لسيرورة. لذلك فان تصور غولدمان للبنية ينطلق من فهم بياجيه لها.

ان توصيف بنيوية غولدمان بانها (تكوينية) هو نقطة الاختلاف المركزية مع البنيوية الشكلية، التي تمثّل مكمن مؤاخذته عليها. والتي استطاع ان يتجاوزها باستلهامه منهج بياجيه، فالبنيات الاجتماعية لا تعرف الثبات اللازم لوصفها بشكل نهائي. لذلك يمكن القول ان سيرورة البنية عند غولدمان ومن قبله بياجيه لا تعني بنية انما بنيات؛ لخصيصة التحوّل فيها. وهذا ما يمثّل الإضافة المهمة لبياجيه.

ان المجال العلمي الذي خصص له بياجيه كثيرا من أبحاثه هو نظرية المعرفة (الأبستمولوجيا) والذكاء الإنساني. لقد خضعت نظرية المعرفة من اليونان حتى العصر الحديث إلى التأمل الفلسفي، وكانت واحدا من المباحث الفلسفية، فاتسمت بطابع ميتافيزيقي، لكنها مع بياجيه خضعت للتجربة العلمية، وتهيأت لها الشروط الموضوعية لتحويلها إلى علم. ان الرغبة بتحويل نظرية المعرفة من التأمل الفلسفي إلى نظرية علمية، يتطلب البحث عن منهج جديد ترسى على أساسه دعائم هذا العلم.

---

[74] ظ: البنيوية: جان بياجيه، ت. عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات – بيروت/ باريس، ط2/ 1980، 9.

[75] ظ: البنيوية: بياجيه، 11.

[76] ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 14.

وهنا ينطلق بياجيه من التساؤل المهم: كيف تنمو معارفنا على المستوى التكويني، لا مستوى المعارف الأكاديمية. يقول في ذلك: "أن نظرية الميكانزمات المشتركة لنواحي النمو المختلفة التي تدرس بشكل استقرائي بالإضافة إلى ظواهر أخرى تكون نهجا يحاول ان يصبح علميا [...] ان الطريقة التكوينية تبغي دراسة المعارف تبعا لبنائها الحقيقي السيكولوجي، ومن ثم اعتبار كل معرفة وكأنها مرتبطة إلى حد ما بميكانزم هذا البناء"[77]. وإذا كانت نظرية المعرفة التقليدية تتوقف عند الحالات العليا من المعرفة، فإنها عند بياجيه تعود إلى ينابيع المعرفة الأولى "من منطلق عدم وجود معرفة محددة مسبقا لا في بنيات الفرد لأنها نتيجة بناء فعلي ومستمر ولا في مميزات الشيء المسبقة"[78]. والمهم فيها نمو المعارف عند الطفل والراشد من معرفة فقيرة إلى معرفة أكثر غنى.

والخصائص الأساس التي تنتقل من خلالها نظرية المعرفة هذه النقلة المهمة تتمثّل بحسبان المعرفة سيرورة، من جانب، والبحث عن جذور كل معرفة، مهما بدت بسيطة، من جانب اخر، والنظر اليها في ضوء مكوناتها النفسية، وحسبان اثر النمو النفسي في تكوين المفاهيم والمعارف[79]. يقول بياجيه في كتابه (مدخل إلى نظرية المعرفة التكوينية): "أن نحدد كيف تنمو المعارف، فهذا يتضمن ان ننظر منهجيا إلى كل معرفة من زاوية تطورها، أي من حيث هي سيرورة مستمرة يمكننا ان نبلغ بدايتها الأولى أو نهايتها". والمنهج التكويني عنده يقوم على دراسة المعارف من حيث بناؤها

[77] التطور المعرفي عند جان بياجيه: موريس شربل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط1/ 1986، 47.

[78] التطور المعرفي عند جان بياجيه، 48.

[79] الأبستمولوجيا التكوينية عند جان بياجي: محمد وقيدي، أفريقيا الشرق- المغرب 2007، 123 – 124.

الواقعي أو النفسي، وان كل معرفة مستقلة، بمستوى معيّن، عن آليات بنائها[80]. وهذه الشروط هي ما يحقق لنظرية المعرفة علميتها وإخراجها من البحث الفلسفي. ان المهم في نظر بياجيه ليس تعرّف المراحل الأولية أو النهائية في المعرفة، بل سيرورة تطور هذه المعرفة، والنسق الذي تخضع له. فسيرورتها تعود إلى ان عملية المعرفة ليست إلا علاقة للذات بالموضوع، وما تبديه الذات العارفة من أفعال تنسيقية لموضوعاتها، وحيث ان العلاقة بينهما ليست معطاة بشكل نهائي غير قابل للتغيير، فإننا تبعا لذلك، لا يمكن ان نتصور الذات محصورة في بنية معطاة مرة واحدة والى الأبد على نحو سكوني لا يشوبه تغيير، كما اعتقد الفلاسفة من ذوي النزعة القبلية، فلا شيء محدد بصورة مسبقة في الفكر الإنساني، فالذات تعرف، وهي تبني معارفها وبنياتها[81]. وهذا ما يميّز نظرية المعرفة، عند بياجيه عن الميادين العلمية الأخر التي لا تولي قضية التطور والتكوّن أهمية فيها. ولا حسبان علاقة الذات بالموضوع، من حيث ان الإنسان يحصل على معرفة بالموضوعات بالوقت الذي يؤثر فيها، بما يعني تغييرا مستمرا لهما معا. وهذا ما يكفل مبدأ السيرورة الذي ترتبط به المعرفة عنده.

ومن ذلك تبدو واضحة حدود الالتقاء بين غولدمان وبياجيه في تأكيد مبدأ السيرورة المستمرة سواء كان للمعرفة الإنسانية عند الأخير أو البنية الاجتماعية عند الأول، فكلاهما يؤمن ببنية غير سكونية في كل شامل[*]، وان انفتاح البنية على التاريخ عند غولدمان يهيىء لها التعاقب المفضي إلى السيرورة التكوينية، ويعود ذلك

---

[80] م.ن، 102.

[81] م.ن، 108.

[*] هذا خلاف ما يقوله د. صلاح فضل في تحديد طبيعة العلاقة بين غولدمان وبياجيه، حين يذهب إلى ان غولدمان يأخذ على أستاذه في مفهوم البنية قصره على المظهر الثابت. في حين ان خصوصية منهج بياجيه التكوينية تقتضي عدم الثبات. وهذا عين ما أخذه منه غولدمان، كما تقدم. ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط2، 192.

كما هو عند بياجيه إلى الرغبة في إقامة التوازن بين الذات الاجتماعية والموضوع "وهذا التوزان هو الذي يفسّر العلاقة بين العمل الأدبي والعناصر المكوّنة، بقدر ما يشرح العلاقة بين الوعي الفردي والوعي الجماعي، في علاقتهما بالعمل الأدبي"[82]. ان التغيّر محايث للمجتمع، ومن ثم البنية وما يتصل بها من أعمال فكرية وفنية.

3- ميخائيل باختين

تمثّل محاولة باختين النظرية مسعى لتجاوز الدراسات الأيديولوجية الدعائية السائدة التي لا تمس أسلوبية الرواية، لذلك كما يقول ظلت المشاكل المتعلقة بأسلوبية الرواية مهملة، وان الكلمة الروائية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية، فكانت تطبق عليها أسلوبية المجاز كما هي في الشعر من دون مراعاة خصوصية الرواية، أو توصف بأوصاف فارغة من دون تضمينها أي معنى أسلوبي محدد لها. وفي مقابل ذلك، بدأت الأصوات النقدية المعنية بالمهارة الفنية تتصاعد في أواخر القرن التاسع عشر[83]. وهذه الدراسات الفنية أخذت منحى أكثر جدية مع الحركة الشكلانية التي عاصرها باختين.

وفي ظل هذه التجاذبات بين النقد الأيديولوجي والنقد الشكلي تأتي محاولة باختين لتتلمس طريقا آخر لا ينتسب لأي منهما، بقدر ما يقترب منهما معا. وقد تحقق له ذلك من خلال المفهوم الواسع للحوارية، وهنا يذهب بعضهم في تأكيد أصالة نظرية باختين إلى انه قد بنى نظريته بمواد من ابتكار ذاتي، بخلاف لوكاش الذي بنى نظريته مستعيدا أو محاورا هيغل[84]. والحقيقة ان باختين لا يخرج هو الآخر من عباءة

(82) نظرية الرواية والرواية العربية، 51.

(83) ظ: الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة، ط1/ 1987، 36- 37. وللكتاب ترجمة: الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة – دمشق 1988، 7 – 8.

(84) ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 65.

هيغل، فمفهوم الحوار هو نوع من التطوير لمفهوم الجدل عند هيغل ومن بعده ماركس. فإذا كان الجدل يصف العلاقات بنحو سلبي لدلالة إيجابية، فان الحوار يصف العلاقات بنحو إيجابي لدلالة إيجابية، لذلك فهو نوع من التطوير لمفهوم قديم. والجدل عند هيغل يقوم على الموضوع ونقيض الموضوع ثم المركب الناتج عنهما، كما انه ليس سوى تآلف الأضداد سواء كانت في الأشعار أو في الفكر. ولم يكن الجدل عند هيغل مجرد منهج، بل يمثّل العصب الرئيس في فلسفته[85]. وقد استخدمه في مفاصلها كلها، فقد كان بمثابة المنطق عنده، ولم يكن منهجا لدراسته فقط. ويمثّل المنطق في فلسفته الركن الأول في ثالوثها كما استخدمه في فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح أيضا. "وهذه الأقسام الثلاثة لا تدرس إلا موضوعا واحد هو الفكرة الشاملة Begriff في مراحلها المختلفة أو العقل في صوره المتنوعة: العقل محضا في المنطق، والعقل في حالة تخارج في فلسفة الطبيعة، والعقل حين يعود إلى نفسه في فلسفة الروح"[86]. أي ان فلسفته تدرس هذا الفكر حين عودته إلى ذاته محررا من عبودية الطبيعة.

وقد استأثر المنهج بدراسة عدد من القضايا الفلسفية القديمة، يشكّل مفهوم الوجود ونقيضه اللاوجود (العدم) وما ينتج عنهما من الصيرورة، مبحثا مهما عنده وعند من جاء بعده، في حين اخذ ماركس مفهوم الجدل نحو طريق آخر، حيث حاول تفسير التاريخ من خلاله، ثم تأتي محاولة باختين في تطوير مفهوم الجدلي الهيغيلي والاستفادة منه. فباختين يعتقد ان العلاقة بين الحوار والمناجاة علاقة جدلية. والحوار والمناجاة عنده يتجاوزان حدود النمط اللغوي، ليمثّل كل منهما اتجاها فلسفيا، فالاتجاه المناجاتي يمثّل الفلسفة المثالية، وتحوّل معه مفهوم (وحدة الوجود) إلى (وحدة الوعي) الواحد. ثم يأخذ بمناقشة الوعي الفردي لينتهي إلى عدم وجود أشكال وعي فردية

---

[85] ظ: فلسفة هيجل: عبد الفتاح الديدي، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة 1970، 84.

[86] المنهج الجدلي عند هيغل: امام عبد الفتاح امام، دار المعارف – القاهرة، ط2/ 1985، 21.

ويخطّئ مبدأ إشاعة الروح الفردية في عملية الإدراك، لان هذا الوعي الفردي مهما كان الشكل الميتافيزيقي الذي يتلبسه، فان أشكال وعي إنسانية تجريبية كثيرة ستظهر إلى جنبه حتما. كما ان الجوهري في الوعي ليس فرديا، وان ما هو فردي في أي وعي ليس جوهريا من الناحية الإدراكية، وينتمي إلى مجال التنظيم النفسي، ومحدودية افق الشخصية الإنسانية. والحكم الصائب لا يتشبث بالشخصية الفردية، انما يتصل بسياق منظّم وموحّد، بينما ينتسب الخطأ وحده إلى الروح الفردي. كما يلفت باختين إلى ان وجود حقيقة وحيدة لا يعني ضرورة وجود وعي واحد وموحّد، لان الحقيقة الوحيدة بوصفها حدثا، تتولد عن تماس أشكال وعي مختلفة.

ان للعالم المناجاتي طريقين، اما ان يؤكد الفكرة أو يرفضها، وغيرهما لا تكون الفكرة كاملة الدلالة، فلا تدخل البنية الفنية. اما الأفكار المرفوضة في الفكر المناجاتي فلا يجري تصويرها بشكل حقيقي في العمل الفني، لذلك فان فكرة الآخر مرفوضة مناجاتيا لا تعمل حقيقة، على فتح سياق النص المناجاتي، بل يصر هذا السياق على الانغلاق داخل حدوده، لذلك لا تقيم فكرة الآخر المرفوضة وعيا غيريا يقف على قدم المساواة مع الوعي الأول، كما انها لا تمنح تشخيصا إنسانيا له امتلاء نفسي بعيدا عن نطاق القبول أو الرفض المسبق.

وينتهي باختين إلى ان أرضية الاتجاه المناجاتي الفلسفية لا تكفي لظهور علاقة جوهرية متبادلة بين أشكال الوعي المختلفة. كما ان الاتجاه المثالي لا ينتج حوارا جوهريا، لأنه لا يعرف إلا وجها واحدا من أشكال الوعي المختلفة. وان مهمته لا تتعدى حدود مهمة من يعرف الحقيقة ويقوم بتلقينها لمن يجهلها، وان العلاقات الناشئة عن ذلك علاقة التلمذة فقط.

ويبدو ان باختين في رفضه للاتجاه المناجاتي يتعدى حدود التعبير الفني عنه، ليشمل الإبداعات الأخر، لتندرج في ذلك الأيديولوجيات الشمولية، وقد يكون

النظام الماركسي في الاتحاد السوفيتي في مقدمة ذلك لما يؤمن به من سلطة واحدية شديدة المركزية وان الجامع لذلك هو ان كل إبداع أيديولوجي يعبّر عن وعي واحد وروح واحد، ولا فرق في الفردية بين روح الفرد وروح الأمة مادام يخضع لنبرة واحدة[87].

ان رفض باختين لاحد طرفي العلاقة الجدلية بين الحوار والمناجاة يمهّد لتسويغ الطرف الآخر فلسفيا. وهنا يتضح التأثر بهيغل، غير ان باختين يجري عمليات تغيير واسعة تطال المصطلح أولا، فهو يستخدم الحوار وليس الجدل، كما تطال الدلالة ثانيا. وعلاوة على هذا فان كلا من المصطلحين (الجدل والحوار) يدل على سيرورة الحياة والتواصل الإنساني، وسواء كانت نشاطات الحياة الاجتماعية والاقتصادية (كما هي في جدل ماركس) أو الحياة الاجتماعية (كما هي في حوارية باختين).

ويعتقد باختين ان مفهوم الحوارية مفهوم مركزي، وان كنّا لا نلتفت إليه كثيرا، ينطلق من اللغة نفسها، فالكلمة الحية "لا تواجه موضوعها بشكل واحد: فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه. ولا تستطيع الكلمة التفرّد والتشكّل أسلوبيا إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص، المتميز"[88]. كما ان الصفة الطبيعية لكل كلمة هي توجهها الحواري، فهذه الكلمة تصادف، في طريقها إلى الموضوع، كلمات الآخرين، وليس لها إلا ان تدخل في تفاعل حي متوتر مع هذه الكلمات، وهذا قدر الكلمة الإنسانية التاريخية، آدم وحده الذي لم تتوجه كلمته نحو كلمات الآخرين، لان لغته لم تختزن بعد استعمالات

---

[87] ظ: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: م. ب. باختين، ت. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1986، ص113- 116.

[88] الكلمة في الرواية، 29.

الآخرين، لأنها كانت لغة بكرا[89]. ان الكلمة التي تعيش خارج هذا التوجه الحواري لن يبقى منها إلا جثة عارية لا تكشف لنا عن وضعها الاجتماعي أو مصيرها؛ لذلك يصف باختين دراسة الكلمة مع إغفال توجهها خارج ذاتها بالعبث[90]. فتبدو الكلمة مخترقة بالمقاصد ومشبعة بالنبرات، والكلمات تفوح منها رائحة المهن والانتماءات المختلفة والسياقات التي عاشت فيها. والمتكلم حين يستخدم الكلمة لا يأخذها من المعجم بل من شفاه الآخرين وهي مشبعة بمقاصدهم، كما إنها لا تكون كلمته إلا حين يملؤها بقصده، والكلمات ليست سواء في انصياعها للإنسان، فبعضها يبقى عصيا عليه. ونتيجة ذلك كله ان اللغة ليست وسطا محايدا ينتقل بسهولة إلى قصدية المتكلم، لأنها مأهولة بمقاصد الآخرين[91]. والعلاقة الحوارية قبل ان تكون بين المتكلمين، هي بين المتكلم ولغته ذات الطبيعة الاجتماعية، لذلك فان المتكلم حتى في اعز لحظاته الفردية في مناجاته الداخلية يستخدم لغة ذات تضمينات حوارية. كما ان الفنان، والروائي تحديدا، لا يمكن ان يخلّص نصه من مقاصد الغير، انما يدمجها في عمله. ويبدو ان الطابع الحواري يستند إلى الطبيعة الجدلية للغة أولا وما تختزنه من صراعات المقاصد فيها، كما ان اللغة، بسبب هذه الطبيعة الجدلية، تحدث فيها تراكمات كمية بطيئة، لتكتسب من بعدها صفة أيديولوجيا جديدة، كما يؤكد باختين[92].

ان اللغة، كما يفهمها باختين، ذات طبيعة جدلية بسبب الاستخدام الفردي المتواصل لها، لذلك تحمّل بمقاصد المستخدمين. وهذه المقاصد بطبيعتها مختلفة؛ لأنها

---

(89) ظ: م.ن، 33.

(90) ظ: م.ن، 51.

(91) ظ: م.ن، 52 – 53.

(92) ظ: الماركسية وفلسفة اللغة: ميخائيل باختين، محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط1/ 1986، 30.

تمثّل مصالح مختلفة متصارعة وغير منسجمة، يحاول كل مقصد منها ان يهيمن على غيره، في علاقة جدلية مستمرة استمرار المستخدمين. اما الكلام – بالمفهوم السوسيري – فهو ذو طبيعة حوارية، فمتكلم اللغة يحاور الآخرين كما يحاور المقاصد التي تشرّبتها اللغة قبلا؛ لان طبيعة العلاقة اللغوية بين المتكلم والآخرين تواصلية وليست صدامية. وهو من خلال محاورته الآخرين يحاور المقاصد التي يحملها كلامهم. بتعبير أوضح ان اللغة جدلية بينما الكلام حواري، أو ان (لاوعي اللغة) – إذا صحت التسمية – يتسم بطبيعة جدلية، تتمثّل بما علق فيها كله جراء سيرورة الاستخدام، بينما يتصف وعيها بصفة حوارية. وهذا ما يوضّح طبيعة العلاقة بين باختين وبين مفهوم الجدل الهيغيلي، الذي يأخذه بعيدا نحوا مفهوم آخر هو الحوار.

ومن المرجعيات الأخر التي وقع باختين تحت تأثيرها، الفلسفة الماركسية، وقد عاش سنوات اندفاع الشيوعية السوفيتية الأولى، وتلمس حدود علاقتها الحقيقية بماركس والمادية التاريخية. وقد مثّل له مفهوم الحوارية الأداة المنهجية التي عارض بها الواحدية المطلقة للسلطة السياسية. ان باختين لم يكن بعيدا عن الفلسفة الماركسية، وقد وضع كتابا مهما عنها (الماركسية وفلسفة اللغة) حاول من خلاله حل الإشكالية الماركسية في تجاوز السببية الآلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية، وقد كان ماركس قد قسّم بنيات المجتمع على ذلك واضعا الأيديولوجيا والثقافة بكل ما تشتمل عليه في البنية الفوقية التي تمثّل انعكاسا للبنية التحتية (النظم الاجتماعية والاقتصادية)[93]. وباختين يرى ان الماركسيين اساءوا فهم ماركس في تفسير العلاقة بين البنيتين على أساس السببية الآلية، لذلك تمثّل محاولة تجاوز السببية فائدة كبيرة ستنتفع منها الماركسية كثيرا. ويرى ان السببية الآلية غامضة علاوة على انها تناقض أسس المادية

[93] ظ: ماركس وهيجل: جان هيبوليت، ت. جورج صدقني، منشورات وزارة الثقافة– دمشق 1971، 118.

الجدلية، وان تطبيق مقولة السببية لم يعد مجديا، لضيقها مقابل توسّع تطبيق المادية الجدلية في العلوم الطبيعية. لذلك ينبغي تفسير السببية بما ينسجم مع لذلك. يعتقد باختين ان لا قيمة معرفية لربط جزئية الظاهرة الأيديولوجية المعزولة بالبنية التحتية، بل ينبغي التعامل مع الظواهر الأيديولوجية بوصفها دوائر مكتملة وغير قابلة للتجزؤ، تتفاعل عناصرها جميعا مع تحولات البنية التحتية، أي ينبغي ان يكون الربط على أساس كلية الظاهرة لذلك يجب اخذ الفرق الكمي بالحسبان بين الدوائر المتبادلة التأثير. وينتهي إلى رفض ربط الظاهرة الأيديولوجية بالبنية التحتية مباشرة لما في ذلك من اختزال شديد لها، كما ان عملية التحوّل الأيديولوجي لا ترتبط مباشرة بالتحوّل الاقتصادي، وإنما من خلال سلسة من الدوائر المتباينة نوعيا ذات الخصوصيات المختلفة.

يعترف باختين ان مشكلة العلاقة المتبادلة بين البنيتين من اعقد المشاكل، لـذلك يحاول تحليلها معتمدا رؤية جديدة، فبرأيه ان جوهر المشكلة يعـود إلى معرفـة الكيفيـة التي تحدد بها البنية التحتية العلاقـة اللغويـة، ثـم كيـف تعكـس العلاقـة هـذا الواقـع وتكسره في صيرورة؟ وهنا تأخذ العلاقة اللغوية بوصفها علاقة أيديولوجيـة، بتوجيـه المشكلة مبدئيا لان الكلمة تنفذ إلى العلاقات الاجتماعية كلها وانهـا لحمـة العلاقـات الاجتماعية[94]. لذلك فهي موطن النزاعات الأيديولوجية كلها كما انها الوسط المادي لها، فالعلاقات اللغوية مادية كالأجسام المادية ولا وجود للوعي البشـري مـن دونهـا، لان هذا الوعي لا يتفرع عن الطبيعة، كما تذهب المادية الآلية، انما يتشكل الوعي مـن خلال العلاقات التي تتبعها مجموعة منظمة، 'ان الوعي الفردي يتغذى من الأدلة ويجـد فيها مـادة نمائـه، ويعكـس منطقهـا وقوانينهـا. ومنطـق الـوعي هـو منطـق التواصـل

[94] ظ: الماركسية وفلسفة اللغة، 29.

الأيديولوجي، والتفاعل الدلائلي – السيميائي – لدى زمرة مجتمعية"[95]. وهنا يضع باختين الأساس لنظرية مادية في الوعي، كما يقول تيري ايغلتن: "فالوعي البشري هو تعامل سيميائي، مادي، فاعل للذات مع الآخرين، وليس ميدانا كتيما منفصلا عن هذه العلاقات، فالوعي مثل اللغة، هو في الوقت نفسه (داخل) و (خارج) الذات. وينبغي ألا ينظر إلى اللغة بوصفها (تعبيرا)، أو (انعكاسا) أو نظاما مجردا، بل بوصفها وسيلة إنتاج مادية، وبذلك يتحوّل الجسد المادي للدليل إلى معنى عبر سيرورة الصراع والحوار الاجتماعي"[96]. ان الفهم المادي لعلاقات اللغة يشكّل الوسط الذي تمر من خلاله التحوّلات من البنية التحتية إلى الأيديولوجيا والبنية الفوقية. وهذا ما يحدد علاقة باختين بماركس والمادية الجدلية.

---

[95] م.ن، 22.

[96] نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ت. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط1/ 1995، 203. ولكتاب ايغلتن ترجمتان أخريان: مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون، ت. احمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1991، 144–145. ومقدمة في نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ت. إبراهيم جاسم العلي ، م. د. عاصم إسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1992، 126- 127.

المبحث الثاني

النظريات البنيوية

1- السردية الشكلية

تمثّل السردية عموما امتدادا للنظرية البنيوية في المجالات المعرفية الأخر، بكل ما يقتضيه ذلك من التزامات ومواقف نقدية إزاء القضايا الخلافية مع غيرها من التيارات الأخر. ومن هذا المشروع النقدي الواحد – الخاضع لرؤى متماثلة بين المجالات المعرفية التي عملت فيها البنيوية – تمثّل المرجعيات الفلسفية للبنيوية عموما مرجعيات للسردية الشكلية أيضا، فالمقولات المتناغمة تنتهي إلى أصول واحدة، مع مراعاة الفارق المعرفي لكل من المجالات المختلفة.

يمثّل مفهوم (البنية) واحدا من المفاهيم المشتركة التي كانت محل عناية السردية، والتي تعني "بانها كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث ان كلا منها يتوقف على الآخرين ولا يمكنه ان يكون ما هو عليه إلا في علاقته معها"[97] وينص أكثر البنيويين، وفي مقدمتهم بارت، وعدد من دارسي البنيوية على انها منهج وليست فلسفة. وقد يخالف هذا ما انتهت إليه البنيوية في مقولاتها التي جعلت منها فلسفة ذات توجّه أيديولوجي يرفض تفتيت المعرفة فيما انتهت إليه من وضع ذري، ويقدّم تفسيرا موحّدا لعدد من القضايا الفكرية، زيادة على طابعها المنهجي.

وما يسوّغ للبنيويين التشديد على المنهجية هو رغبتهم الجادة في إضفاء النظام على الظواهر الفردية من خلال البحث عن العلاقات فيما بينها، وأدراك ان أجزاء

---

[97] موسوعة لالاند الفلسفية، 3/ 1341. وثمة تعريفات آخر للبنية، من بينها تعريف جان بياجيه، البنيوية، 8-10 ونظرية البنائية في النقد الأدبي، 176 وبؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية: ليونارد جاكسون، ثائر ديب، دار الفرقد – دمشق ط2/ 2008، 48. وغيرها.

الظاهرة لا ترتبط بعضها مع بعض بعلاقة المجاورة، انما بعلاقة التداخل اللازم للكلية التي هي سمة الظاهرة الأبرز. والبحث عن المنهج، كما يقول جينيت يقود إلى "إخضاع النصوص الأدبية لأشعة اكس والبحث عن البنية العظيمة، وتجاهل مادتها"[98]. ان منهجية البحث عن العلاقات تتقصى أهم صفات البنيوية – كما تقدّم – وهي الكلية، كما ينص عليها جان بياجيه مع التحوّل والتنظيم الذاتي[99]. والكلية واحدة من المقولات الهيغيلية التي وجدت صدى واسعا في نقد القرن العشرين، خصوصا الاتجاهات البنيوية (التكوينية والشكلية).

والحقيقة ان خصيصة الكلية ودراسة الظواهر على أساس الترابط الداخلي لتوصيف نظام تام، هي السر في ازدهار البنيوية معرفيا؛ لان البحث عن النظام لا يعني الظاهرة الأدبية مثلا أو النفسية أو غير ذلك فقط. إنما يمتد ليشمل الظواهر كلها.

ان خصائص البنيوية تكاد تكون هي خصائص النص السردي، فهو لا يتصف فقط بالكلية، انما يقوم على أساس مجموعة من التحولات المستمرة التي لا تنتهي إلا بانتهائه، وان هذه التحولات تخضع بلا شك، إلى نوع من التنظيم الذاتي الذي يؤهل النص ليكون نصا سرديا.

غير ان التحليل الشكلي المعتمد على المبادئ البنيوية، يؤكد "أن القصة ككل وظيفي تحدد معنى أجزائها وان المرء لن يستطيع تطوير طريقة مقنعة لتحليل شكلي يصنّف الوحدات الصغرى أولا، ومن ثم يجمعها معا لاكتشاف معنى الكل"[100]. وهذا

---

[98] البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ت. حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط1/ 1984، ص18.

[99] ظ: البنيوية، 8.

[100] التحليل الشكلي للروايات التقليدية: والس مارتن ونيك كونراد، ت. سعد قاسم الأسدي، مجلة الثقافة الأجنبية -بغداد، ع1/ 1989، 41.

ما يمنح العلاقات قيمة الكشف عن حقيقة النص، فالغموض مثلا، ليس سمة لوحدة في سياق ما، انما هو سمة السياق نفسه. وهذا مفهوم الوحدة الكلية الهيغيلية المتقدم. لقد كان هيغل ينظر إلى العمل الفني على أساس الوحدة العضوية عند الكائن الحي، وان روح العمل الفني هي الكلية، التي تختلف عن الكلية الفلسفية، من حيث ان هذه تظهر العنصر الكلي في كليته العارية، بينما الكلية الفنية تغلّفه بصورة عينية فيبدو متجسدا في فرد كامل حقيقي كالدراما[101]. غير ان الكلية البنيوية تتجاوز حدود الكلية العضوية – مع اعتمادها – إلى تأكيد أهمية العلاقات الداخلية، متأثرة بعمانوئيل كانت، والنسق الكامن في كل معرفة، وتجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة للنفاذ إلى تركيبها الباطني[102]. لذلك يميّز شتراوس بين محسوس السطح الظاهر ومعقول النظام الخفي، وان الحقيقة لا يدركها الحس[103] فيدعو إلى تجاوز الظاهر وإدارة الظهر له، للنفاذ إلى العلاقات الداخلية.

لقد كان البحث عن العلاقات المستترة والمتوارية خلف السطح الظاهر مدعاة لرفض المنهج التجريبي في البحث، ومسايرة الاتجاه العقلي عند كانت (1724-1804) الذي ميّز بين المعارف القبلية (العقلية) والبعدية (التجريبية)، مؤكدا ان كل معرفة تبدأ مع التجربة؛ لان القدرة المعرفية عند الإنسان لن تستيقظ إلا بالموضوعات الحسية، لذلك فان المعرفة عموما لا تتقدم التجربة، انما تبدأ معها.

لكن (كانت)، مع هذه الأهمية التي يوليها للتجربة، يتساءل عن إمكانية وجود نوع من المعرفة بشكل مستقل عن التجربة، أيا كانت هذه التجربة حتى لو كانت

(101) ظ: فلسفة هيجل، فلسفة الروح: ولتر ستيس، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير -بيروت، ط3/ 2005، 133 – 138.

(102) ظ: أفاق الفلسفة: د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر – القاهرة 1991، 285.

(103) ظ: مشكلة البنيوية أو أضواء على البنيوية: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر-القاهرة، 1990، 9.

افتراضية، ويقصد هنا المعارف القبلية المحضة أو (العقل المحض) الذي يميّزه عن (العقل العملي) الذي لا تخالطه التجربة، المتعلق بالأحكام الضرورية والأحكام الكلية، فقضية السببية، واقتران السبب بالمسبب بكلية صارمة، ليس منشؤه، كما فهم هيوم، من تكرار اقتران ما يحصل في التجربة الحسية من تصورات، وإنما عن مبادئ عقلية قبلية. ثم يقدم كانت أدلته على أسبقية بعض المبادئ العقلية على التجربة، فمن أين تستمد التجربة يقينيتها لو كانت كل القواعد التي تعمل بموجبها تجريبية؟

وهنا ينتهي كانت إلى ان بعض المعارف تخرج عن كل تجربة ممكنة، يمكنها ان تعمم الأحكام التجريبية. يقول: "وفي هذه المعارف التي تتخطى العالم الحسي وحيث لا يمكن للتجربة ان تعدل أو تصحح، تقع مباحث عقلنا التي نعدّها، من حيث الهدف النهائي، أفضل أهمية وأسمى بكثير من كل ما قد تفيدنا به الفاهمة في حقل الظاهرات"[104].

وإذا كان كانت قد أبقى شطرا من المعارف يرتبط بالتجربة، فان البنيويين مضوا في الشوط إلى آخره، فشتراوس يذهب إلى ان بنية المجتمع لا شأن لها بالواقع التجريبي، بل بالنماذج التي يبنيها العقل منه. وعلى أساس ذلك يميّز بين البنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية. وان العلاقات الاجتماعية هي المادة الأولية، بوصفها معطى تجريبيا، تبنى منها بنية المجتمع التي "لا يسعها بحال من الأحوال ان تُرد إلى مجمل العلاقات المجتمعية التي تقع تحت المعاينة في مجتمع معين"[105]. أي ان هذه البنية ليست

[104] ظ: نقد العقل المحض: عمانوئيل كنط، ت. موسى وهبة، مركز الانماء القومي – بيروت (د. ت)، 45-47.

[105] الأناسة البنيانية: كلود ليفي شتراوس، ت. حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي _ بيروت/ الدار البيضاء ط1/ 1995، 2/ 299. ولكتاب شتراوس ترجمة أخرى: الأنثروبولوجيا البنيوية: كلود ليفي – ستروس، ت.د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1977، وصدر الجزء الثاني عن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي -دمشق 1983.

العلاقات التجريبية، إنما هي نموذج نفترضه باعتماد تلك العلاقات، مستلهما الماركسية والتحليل النفسي لفرويد والجيولوجيا (طبقات الأرض) الذين تجاوزا السطح الظاهر إلى البنية الكامنة ورائها. غير ان بنيوية شتراوس، لا تخلو من نزعة تجريبية، كما يؤكد بعض الدارسين[106].

ويتفق لوي التوسير مع شتراوس في نقد المذهب التجريبي "والنظر إلى الحقيقة على انها معيار لذاتها، دون الحاجة إلى تحقيق تجريبي خارجي. ففي نظر التجريبية تكون المعرفة تجريدا من الواقع: أي ان الواقع نفسه يتضمن المعرفة ويخفيها وسط عناصر أخرى متداخلة تحجبها عنّا، وكل ما علينا ان نطرح هذه العناصر جانبا لنجلو وجه الحقيقة الذي يشتمل عليه الواقع بالفعل. أي ان المعرفة عند التجريبيين هي عملية (طرح) نستبعد فيها الزوائد لكي نكتشف ماهية الحقيقية"[107] بما يعني ان الواقع ينطوي على ما هو أكثر من الحقيقة، بينما لا تتضمن المعرفة التجريبية كل الحقيقة، فهي تحتاج إلى ما يضاف اليها، وان العقل الإنساني ليس شاهدا سلبيا يسجل حقيقة موجود خارجه. وهنا يساير التوسير كانت في ضرورة احتذاء الرياضيات لبلوغ المعرفة اليقينية المستغنية عن التحقيق التجريبي[108].

وقبل ذلك كان دي سوسير قد استبعد الواقع التجريبي حين قصر العلامة اللغوية على طرفي الدال والمدلول، مستبعدا المرجع الذي تحيل عليه[*]. وهذه العلاقة المستريبة بالواقع الحسي الخارجي قد عبّرت عن نفسها في البنيوية الشكلية باستبعاد

[106] ظ: مشكلة البنية، 75.

[107] افاق الفلسفة، 292-293.

[108] ظ: نقد العقل المحض، 46.

[*] وهذا خلاف ما يذهب إليه الدكتور عبد العزيز حمودة الذي أكد تأثر المنهج البنيوية بالمنهج التجريبي خصوصا اللسانيات لبلوغ العلمية. ظ: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك: د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة – الكويت 1998، 252.

الواقع الخارجي الذي يحيل عليه النص والاكتفاء بالنص بوصفه وحدة مكتملة الدلالة لا صلة لها بالخارج، هذا من جانب ومن جانب آخر، عمدت إلى بناء نموذج ذهني يمثل بنية النص السردي من خلال معطيات النص، يقوم على العلاقات. يقول في هذا الصدد جيرار جينيت: "أن البنيوية من حيث هي طريقة تقوم قبليا على دراسة البنى حيثما تجدها. بيد ان البنى ليست أولا، وهي ابعد من ان تكون، أغراضا تصادف؛ انها منظومات من العلاقات المستترة، التي ينالها التصور لا الحواس، فينشئها التحليل بقدر ما يستخرجها"[109]. ويؤكد ان عناية البنيوية لا تنصب على العلاقات بما هي، لأنها موجودة في كل موضوع، وإنما على أهمية المنظومة العلاقية. وان البنيوية حتى تواصل السير في مضمارها، تدير ظهرها لعلاقة النص الأدبي بالخارج، وتصرف انتباهها له في ذاته. وهو ما يسميه جينيت على غرار شبيتزر (دراسة الآثار في ذاتها) واختراق مادة هذه الآثار للوصول إلى ما يشبه هيكلها العظمي غير المنظور؛ لان البنى لا يحسها الوجدان ولا يدركها الحس[110]. وهذه البنى تقع خلف الأعمال، بمثابة القوانين العامة المشتركة بين القصص[111]، بلا فرق بينها. وبالفعل كانت محاولة جينيت النقدية (خطاب الحكاية) موجهة لدراسة رواية واحدة (البحث عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست، ومن ورائها يمكن إعمام البنية التي يتم كشفها على غيرها من الأعمال، لان الهيكل التجريدي يخترق مادة النص.

---

(109) (البنيوية والنقد الأدبي): جيرار جنيت في ضمن، البنيوية: جان ماري اوزياس وآخرون، ت. ميخائيل إبراهيم مخوّل، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي – دمشق 1972، 357.

(110) ظ: م.ن، 358 – 361.

(111) ظ: (السرديات): ماريبل أبريوكوس في ضمن، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: أوزوالد ديكرو وجان مارس سشايفر، ت. د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2/ 2007، 208.

وبالنتيجة فقد استعارت البنيوية من (كانت) النزعة العقلية وتغليب الداخل (العقل) على الخارج (الحس) في دراسة النص "وقد ترتب على هذا النظر البنيوي إعطاء الأسبقية للبنية بدل الوظيفة"[112]. وقد يتصل هذا بجدل فلسفي حول أسبقية الوجود أم الماهية، الذي وقع فيه الخلاف بين الفلاسفة[113].

لقد جاء المنهج السردي على أعقاب مناخ فلسفي بدأ يفقد إيمانه الميتافيزيقي، وانتهى إلى القول (بموت الاله) على لسان نيتشه، وان خطيئة نيتشه هذه تمثّل الإعلان الفلسفي لما انتهت إليه الفلسفة الغربية، إذ لم تعد هذه الفلسفة تعتد بإله يدير الوجود "فتيارات الفكر الغربي الرئيسة أو فلسفاته ونظرياته في العلوم الإنسانية وغيرها ذات شخصية علمانية (Secular) بالدرجة الأولى، وهذه الشخصية العلمانية هي التي تسيطر على الحضارة الغربية ككل منذ عصر النهضة، وقد أصبحت في عداد البدهيات التي لا تحتاج إلى ذكر"[114]. وقد ترتب على هذه الدعوة كثير من الآثار التي غيّرت مسار الفكر الغربي، فإلغاء الأصل الواحد هو إلغاء للحقيقة الواحدة والتأويل الحق، فنتج عنه فتح باب التأويلات، كما ان هذه الفلسفة لم تعد ترى ان الأشياء، قد خرجت في أصلها كاملة من يد مبدعها فالبداية التاريخية ليست أصلها المحفوظ، وليس هناك إلا التبعثر والتشتت[115].

---

[112] الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم: د. بشير تاوريرت، عالم الكتب الحديث-الأردن، ط1/ 2010، 34.

[113] ظ: قضية البنيوية، دراسة ونماذج: عبد السلام المسدي، دار أمية – تونس، ط1/ 1991، 31-32.

[114] الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: د. محمد سالم سعد الله، دار الحوار-سوريا، ط1/ 2007، 92.

[115] ظ: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا: د. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 1991، 26 – 31. للمزيد عن ذلك، ظ: التفكيكية، دراسة نقدية:

وقد انتقلت قولة نيتشه تلك أو المسار الذي سلكه الفكر الغربي إلى البنيوية، بعد إعادة صياغتها من جديد، بشكل أفقدها أصلها النيتشوي، وأطاح بواحدة من أهم مقولات نيتشه، فإذا كان الأخير قد أزاح الاله عن العالم، ليحل محله الإنسان الخارق (السوبرمان)، فان البنيوية أطاحت بالإنسان وأحلت محله البنية، وجردته من كل خصيصة تميّزه بوصفه كائنا اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا، وانتقصت من قيمة وعيه، الذي عدته كاذبا ومخادعا، ولا يملك خيار المبادرة[116]. ومن جانبها تمثّلت النظرية السردية مقولة الإنسان من خلال تمييزها القاطع بين الشخصية الروائية والشخصية الإنسانية، وقد كانت العلاقة بينهما، قبلا، وثيقة جدا بفضل مفهوم المحاكاة الاسطية، وقد سلكت المناهج الاجتماعية والنفسية التي درست الرواية هذا الطريق، الذي يماهي، إلى حد ما، بين الشخصيتين، مع حفظ اعتبارات الصياغات الفنية في الأعمال الروائية، وكان من النتائج التي انتهت اليها السردية بعد ذلك التمييز، قطع كل صلة إنسانية بين الشخص ذي الجوهر النفسي، وتلك الشخصية التي وصفها تودوروف، بانها (شخصية ورقية)[117] الذي يمثّل بلا شك، شكلا من أشكال موت الشخصية الإنسانية، إذ فقدت الشخصية حتى قدرة تجليها الأدبي في الأعمال الروائية، وقطعت آخر الخيوط الموصلة لها. صحيح ان هذا الموقف الجديد الذي تبنته البنيوية ينطوي على نوع من الفعل المضاد للمناهج التي أذابت الحدود الفاصلة بين الشخصية الروائية وامتدادها

بيير زيما، ت. اسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر – بيروت، ط2/ 2006، 36. وما بعدها، والبنيوية فلسفة موت الإنسان: روجيه غارودي، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط3/ 1985، 8، والأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، 91 وما بعدها.

(116) ظ: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر: د. عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة – بيروت، ط1/ 1992، 111.

(117) ظ: مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ت. عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2005، 71.

الإنساني، لكن هذا الموقف لم يكن ليظهر قبل هذا التاريخ بمرحلة من الزمن، حيث لم يشع توهين الشخصية الإنسانية بعد، ان البنيوية التي صنعت سجن اللغة، كما يصفها فريدريك جيمسون، وقيّدت الإنسان به، طال قيدها الشخصية الروائية، إذ لم يعد الواقع الإنساني امتدادا مرجعيا لها، بقدر ما كانت اللغة كذلك. فإذا صودرت مرجعية الواقع الإنساني لها، فان البديل المرجعي هو اللغة وليس غيرها. وعلى ذلك لا تعدو ان تكون أكثر من كلمات تفترش الورق دون جوهر نفسي. لذلك تتهم البنيوية، المتأثرين بالمحاكاة، الذين مازالوا يحفظون الصلة بين الشخصيتين.

علاوة على ما تقدم من مرجعيات فلسفية أساسية، كانت هنالك مرجعيات أخر، وان بدرجة اقل، من حيث علاقة ذلك بالمنهج الذي تبنته السردية، وتمتد هذه المرجعيات الثانوية، من أرسطو حيث يربط بارت، مثلا "بين العنصر الزمني والعنصر السببي مجددا التأكيد على ان المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وان الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام. وبالنسبة للسرد فان الزمن ليس موجودا، أو له وجود وظيفي كعنصر في نظام دلالي، ذلك ان الزمن [...] لا ينتمي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع"[118]. لتصل هذه المرجعيات إلى سارتر الذي أثار سؤالا شهيرا: (ما الأدب)[119] والذي سيثير أسئلة أخر في ذهن رولان بارت عن ماهية الأدب من قبيل: لمن نكتب؟ ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟[120]

---

[118] بنية الشكل الروائي، 19و 111.

[119] ظ: ما الأدب: جان بول سارتر، ت.د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة 1990. تحديدا الفصول الثلاثة الأولى: (ما الكتابة، ولماذا نكتب، ولمن نكتب).

[120] ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 54.

2- السيميائية السردية

يمثّل المنطق الأرسطي واحدا من أهم المرجعيات الفلسفية للسيميائية السردية لغريماس، ويتمثّل محور اللقاء بين المنطق والسيمياء، بالمربع المنطقي أو مربع التقابل Square of opposition المنسوب إلى أرسطو، الذي اقترحه مترجم أرسطو يوليوس باركيوس في القرن السادس عشر الميلادي، كما ينص بعض الباحثين[121]، من جانب والمربع السيميائي Semiotic Square من جانب آخر. فقد طوّر غريماس مربع التقابل إلى مربع مغاير إلى حد ما، مع اخذ أساس التقسيم والتفاعل فيه؛ لحصر العلاقات المختلفة.

تقسّم علاقات التقابل في المنطق، أربعة أقسام: الموجبة الكلية والسالبة الكلية والموجبة الجزئية والسالبة الجزئية. والقضية القابلة لهذا التقسيم هنا القضية الحملية (الخبرية) لا الشرطية، والمحصورة من الحملية دون غيرها، أي المسوّرة بالمقدار والكم، وما يناسبه من الفاظ كـ (الكل والبعض ... الخ). في مقابل ذلك تهمل القضايا التي يكون فيها الحكم على الكلي بكليته دون الأخذ بالحسبان أفراده (كقولهم الإنسان نوع)، أو القضية التي تعتبر الأفراد دون الكل، كـ (الإنسان في خسر)، كما تهمل القضايا الموصوفة بالشخصية كـ (المتنبي شاعر العرب). والمنطقي هنا يستقري مجموعة من القضايا ثم يميّز القضايا المهملة من القضايا المعتبرة، التي هي مناط عنايته[122].

وتنحصر العلاقات في القضايا المعتبرة، بالتناقض ويقع تحت القضايا المختلفة بالكم والكيف والجهة، وهي: الموجبة الكلية نقيض السالبة الجزئية والموجبة الجزئية نقيض السالبة. وكذلك ملحقات التناقض. فإذا اختلفت القضيتان بالكم أو بالكيف

---

[121] ظ: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، 352.

[122] ظ: المنطق: محمد رضا المظفر، منشورات اسماعليان – قم، ايران، ط13/ 1426هـ،120 – 133.

أو بالجهة، ينشأ عنه: القضيتان المتداخلتان: وهما المختلفان بالكم، أي السالبتان أو الموجبتان. فإذا صدقت الكلية صدقت معها الجزئية المتحدة في الكيف، مثل إذا صدقت (كل ذهب معدن) فلابد ان يصدق (بعض المعدن ذهب). والقضيتان المتضادتان: وهما المختلفان في الكيف دون الكم، وهما كليتان، كما انهما كالضدين يمتنع صدقهما معا، ويجوز ان يكذبا معا، أي إذا صدقت إحداهما لابد ان تكذب الأخرى، ولا عكس. فإذا صدق (كل ذهب معدن) يجب ان يكذب (لا شيء من الذهب معدن). والقضيتان الداخلتان تحت التضاد: وهما المختلفان في الكيف دون الكم، وهما جزئيتان، وهذا ما يختلفان فيه عن القضيتين المتضادتين الكليتين، علاوة على انهما عكس الضدين في الصدق والكذب، فهما يمتنع اجتماعهما على الكذب، ويجوز صدقهما، ويجوز صدقهما معا، فإذا كذب (بعض الذهب اسود) فانه يجب ان يصدق (بعض الذهب ليس اسود).

وفي ضوء هذه العلاقات المتناقضة أو الملحقة بالتناقض (التداخل والتضاد والداخل تحت التضاد) يلجأ المنطق الأرسطي إلى المربع التقابلي لتوضيح هذه العلاقات[123]:

[123] المنطق، 160 – 162. وتعني رموز المربع:

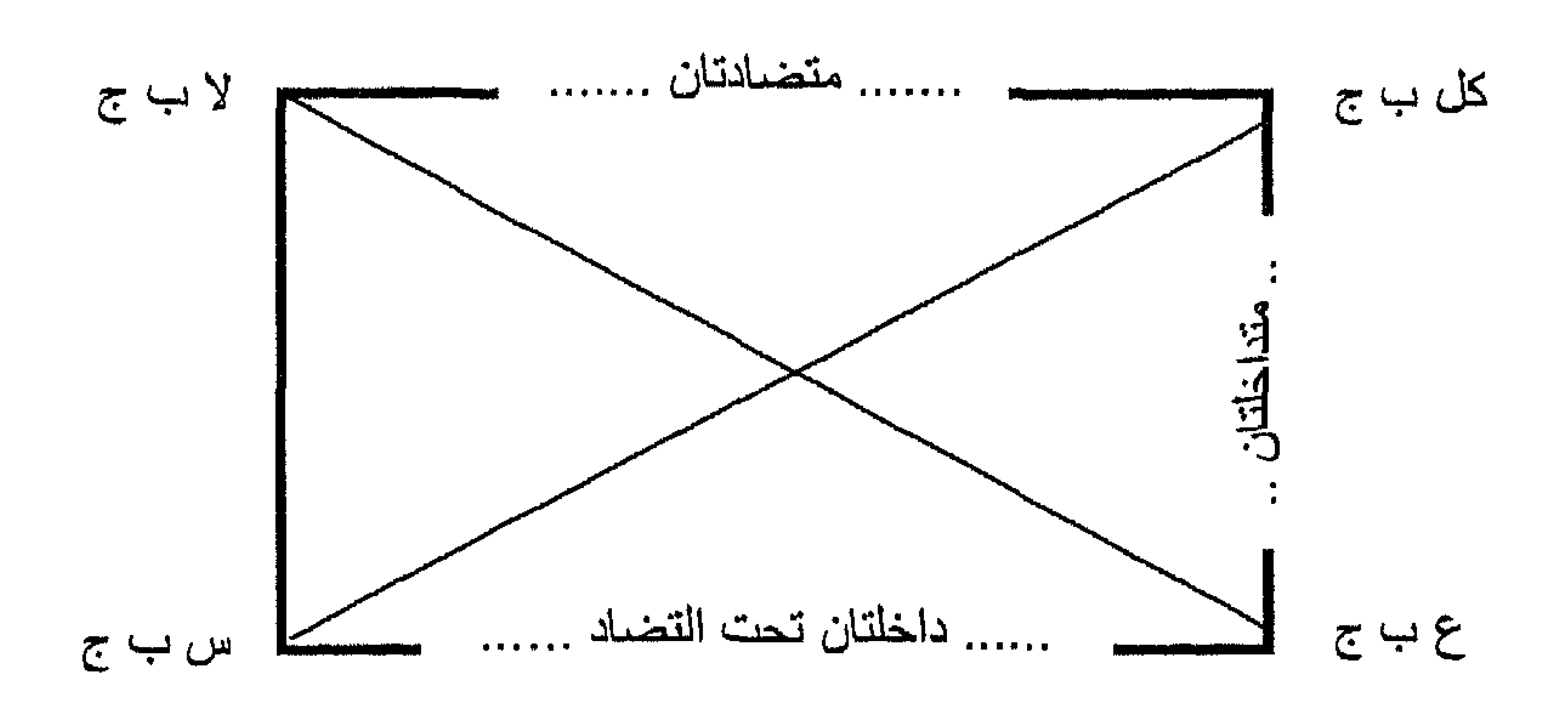
كل ب ج: الموجبة الكلية.

لا ب ج: السالبة الجزئية.

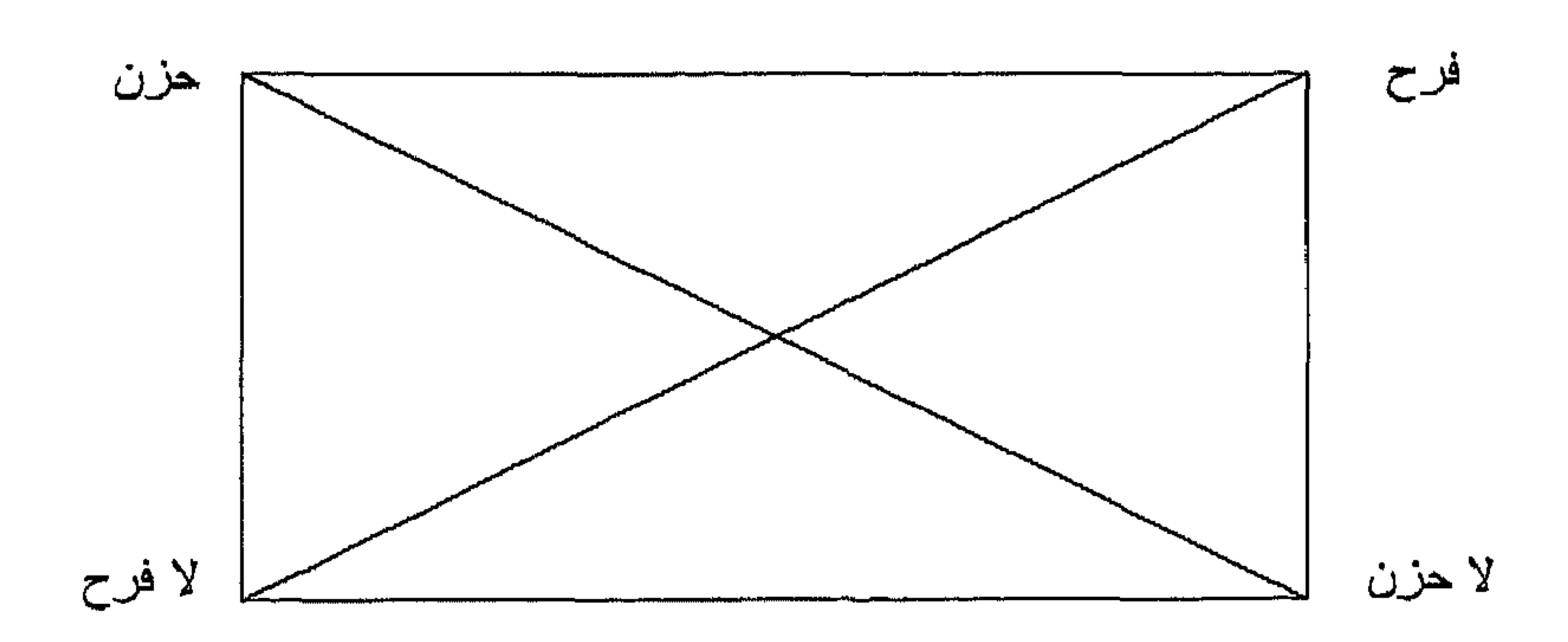
ع ب ج: الموجبة الجزئية.

س ب ج: السالبة الجزئية.

ويرمز حرف (ب) للموضوع، أما (ج) فيرمز للمحمول.



ويحافظ غريماس من جانبه، في المربع السيميائي، على شكل المربع والعلاقات القائمة بين أركانه التي يبلغ عددها ستة، لكنه يعدل في أطرافه بما يناسب النص السردي والممارسة الاجتماعية عموما، أي يخرج به من قيود المربع التقابلي إلى فضاء أوسع. وهو كما يأتي:



وهو يتكون من متقابلين ونقيضهما، فهو نسخة معدلة من التقابلي أو المنطقي، أدخل عليهما تمييز جاكوبسن بين التناقض التدرجي وغير التدرجي. يقول فريدريك جيمسون "أن التركيبة بأجمعها ... تستطيع ان تولد عشرة مواقع انطلاقا من تقابل ثنائي

اولي. يوحي ذلك بان احتمالات الدلالة في المنظومة السيميائية اغنى من المنطق المزدوج (هذا أو ذاك). لكن تخضع هذه الاحتمالات (لقيود سيميائية)"[124].

يولد المربع السيميائي ثلاثة أنواع من العلاقات أيضا: أفقية وعمودية وقطرية. فالعلاقة الأفقية (فرح، حزن) علاقة تضاد، والعلاقة القطرية (فرح، لا فرح) علاقة تناقض، والعلاقة العمودية (فرح، لا حزن) علاقة اقتضاء.

ويلاحظ على المربع السيميائي انه يقع في ضمن البنية العميقة، مقابل البنية السطحية[125]، ويحتوي عنصرين ظاهرين (الفرح، الحزن) وعنصرين خافيين، هما (لا فرح، لا حزن)، أي ان وجودهما تقديري، يتضمنه النقيض الظاهر، ويؤكد غريماس ان الاختلافات التي ندركها هي التي تجعل للعالم من حولنا معنى، فالأشياء، لولا هذه الثنائيات المتقابلة التي تندرج في ضمنها، ستتوالى أمامنا عشوائيا، فالتقابل هو النظام الذي اكسبها معنى[126]. وهنا تتجاوز الثنائيات حدود النص السردي، لتطال طبيعة الفهم الإنساني، فالقضية مازالت تتصل بأبعاد فلسفية، تتعلق بجانب معرفي (ابستمولوجي) في تنظيم المعرفة الإنسانية.

ومن الجدير بالذكر ان منهجية المربع السيميائي لم تخلُ من اعتراضات ومآخذ، من حيث انه يؤدي إلى الاختزالية والبرنامجية (كذا) في فك التشفير، وكذلك ان

---

[124] أسس السيميائية: دانيال تشاندلر، ت. طلال وهبه، م. د. ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط1/ 2008، 186.

[125] مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 90.

[126] نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة: د. السيد إبراهيم، دار قباء- القاهرة 1998، 25.

استخدامه "يقتصر على إعطاء إطار موضوعي يجعل براهين ضعيفة وأراء ذاتية تبدو مترابطة ومحكمة نظريا"[127]. لذلك ظهرت محاولات جادة لتطويره وإخصابه[128].

واستعار غريماس من المنطق أيضا بعض المصطلحات كـ الاتصال/ الانفصال، وقد "مكّنه ذلك من إدماج العديد من الوظائف والأحداث ضمنها"[129].

وتعتمد سيميائية غريماس على الأسس الفلسفية التي بنى عليها المشروع البنيوي، من خلال الثنائية التي اعتمدها: البنية العميقة والبنية السطحية. فغريماس ينطلق من ان الذهن البشري يعتمد عناصر بسيطة في خلق موضوعاته الثقافية. وهو في ذلك يسلك سبيلا معقدا يقود من المحايثة إلى التجلي، من خلال محطات ثلاث هي:

البنية العميقة وتعني "البنية السردية التجريدية الأساسية للسرد"[130]. وهي تتألف من بنيتين فرعيتين: تركيبية واستبدالية. والبنية العميقة تحدد الكينونة الإنسانية وأنماط السلوك. وهي تجريدية ذات وضع منطقي يتوافر على مسوغات للسلوك الإنساني تتجاوز حدود الإدراك السطحي. كما تنطوي على أنماط علاقات شمولية مجردة ذات وضع تقابلي (تقابلات المربع السيميائي) كـ (خير مقابل شر). غير ان سلسلة الثنائيات المجردة لا تكفي للامساك بنمط السلوك الإنساني والقيم التي ينتجها، فالثنائيات قد تكون قادرة على مدنا بمعرفة اشتغال سلوك اجتماعي ما، لكنها عاجزة

[127] أسس السيميائية، 190.

[128] السيميائية السردية: رشيد مالك، دار مجدلاوي-عمان، ط1، 2006، 19.

[129] مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا: سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1986، 71.

[130] المصطلح السردي: جيرالد نرنس، ت. عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة 2003، 56. وللكتاب ترجمة أخرى: قاموس السرديات: جيرالد برنس، جيرالد برنس، ت. السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة، 2003، 41.

عن مدنا بأدوات التمييز بين هذه المجموعة البشرية أو تلك. لذلك فان النموذج العام أو البنية العميقة قد يكون قادرا على كشف خصوصية مجتمع ما، لكنه بحاجة إلى تحققاته العيانية أو تجلياته، وهذه هي البنية السطحية التي تمثّل التجلّي الحسّي أو السلوكي للعناصر المجرّدة، وتمثّل نحوا سيميائيا، يقوم بتنظيم المضامين خطابيا. والمحطة الثالثة هي بنيات التجلّي الخاصة بإنتاج الدوال وتنظيمها، وتتعلق بالوجه اللساني للقيم[131]. ونموذج البنية العميقة والبنية السطحية، وان كان يعود، في بعض مرجعياته، إلى تشومسكي، فان غريماس ينص في كتابه (في المعنى) انه سار على منهج شتراوس في ذلك. يقول: "ان التمييز الذي قام به ليفي شتراوس منذ دراسته الأولى حول الأسطورة، بين الدلالة الظاهرة للأسطورة، المكشوفة في القص النصّي، ومعناها الأفقي واللازمني، يتضمن نفس الافتراضات... وقد قررنا، بالتالي، إعطاء البنية التي طوّرها شتراوس مرتبة البنية القصصية العميقة، والقادرة، خلال عملية الافقنة (كذا) على توليد بنية سطحية تناسب تقريبا سلسلة بروب الأفقية"[132]. ففي نموذج غريماس تتمثّل البنية العميقة بالنموذج التأسيسي أو المربع السيميائي، وكذلك النموذج العاملي المكوّن من ستة عناصر: (ذات وموضوع ومرسل ومرسل إليه والمعيق والمساعد) بينما تتكون البنية السطحية من الممثلين والعلاقات التمثيلية. وهنا يقول جيرالد برنس: "إذا اعتبرنا البنية العميقة تقابل القصة Story فان البنية السطحية يمكن ان تقابل الخطاب Discourse"[133].

---

[131] ظ: السيميائيات السردية، مدخل نظري: سعيد بنكراد، منشورات الزمن – الرباط، 2001، 44-45.

[132] التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شلوميت ريمون كنعان، ت. لحسن حمامة، دار الثقافة – الدار البيضاء 1995، 24.

[133] المصطلح السردي، 56.

ومن جانب آخر استخدم غريماس منهجية بيرس في تحليلاته السردية وتحديد الدلالة، باعتماد واحدة من أهم مقولاته وهي الصيرورة Semiosis(*) التي تعمل بموجبها العلاقة المكونة عنده من (الممثّل والموضوع والمؤوّل). ان العالم الذي تحيل عليه العلامة يُستوعب داخل سيرورة تدليلية تحيل على ألوان تأويلية بالغة التنوع. فبمجرد ما تتخلص العلامة من لحظة التأويل الأولى حتى تتطور في كل الاتجاهات"(134). وعناصر العلامة الثلاثة يحيل الأول منها على الثاني عبر الثالث الذي سيتحوّل إلى نقطة انطلاق لإحالات أخر، وهكذا تستمر الإحالات، بشكل غير منتهٍ. والصيرورة يطلق عليها امبرتو إيكو المتاهة التأويلية، ويضرب لها مثلا معبّرا، بسلسلة من أشياء افتراضية (أ، ب، ت، ث، ج) القابلة للتحليل من خلال خصائص (أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د) وان هذه الأشياء يشترك بعضها مع بعض بعدد من الخصائص:



(*) تبدو ترجمة د. محمد سالم سعد الله للمصطلح (الصيرورة) أقرب إلى دلالته المنطوية على شيء من التغيّر المستمر، من ترجمة سعيد بنكراد (السيرورة) أو (السيرورة التدليلية)، كما انها أفضل بلا شك من تعريب المصطلح (السميوز). الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، 128، والسيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنكراد، دار الحوار – اللاذقية، ط2/ 2005، 258 – 266. وتعريب المصطلح يستخدمه غير بنكراد باحثون كفيصل الأحمر في معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2010، 193.

(134) السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات ش. س. بورس: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء، ط1/ 2005، 129.

وهنا لا نجد أية خصيصة تجمع بين (أ وج)، لأننا حين نصل إلى معرفة (ج) يكون كل ما يتعلق بـ (أ) قد اختفى، فلا يبقى بينهما سوى التشابه العائلي[135].

ان الصيرورة ليست جزءا من مكونات العلامة، بل هي المبدأ الذي يتحكم في إنتاج الدلالات وتداولها، لذلك فهي ليست مقتصرة على العلامة اللغوية، إنما تطال كل ما يتداوله الإنسان ويستعمله بوصفه علامة، ويكون خاضعا لمبدأ الصيرورة. وهي عند بيرس لا تنفك عن العلامة، لان العلامة خارج الصيرورة لا تحيل إلا على تجربة خالية من الفكر والقانون، ويقتصر وجودها على التجربة التي أنتجتها، وتنتهي بانتهائها[136].

ويميّز غريماس من جانبه بين المعنى والدلالة، من حيث ان المعنى مادة والدلالة شكل لهذه المادة، وموضوع السيميائيات عنده ليست الجواهر المضمونية المجردة (المعنى)، بل تحققاتها الشكلية التي تنقلها من الجواهر إلى الشكل، فما نعرفه، مثلا، عن الخير هي الصيغ التي تجسّد فكرة الخير، وليس مادة الخير. ويتميّز المعنى بالثبات، بينما تتميز الدلالة بالصيرورة، لان مصادرها عادة، هي الثقافة والتاريخ وهذه لا تأخذ وضعا سكونيا يتصف بالثبات[137]. ان غريماس يعتمد على الصيرورة في تحديد العلامات "بوصفها موجودات في عوالم الدال، وإمكانية السيميائية في تمثيل البعد التاريخي للعالم الإنساني وعدم الانفصال بشكل كلي عن مستواه الظاهري"[138].

---

[135] ظ: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: امبرتو إيكو، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2000، 118 و122 – 123.

[136] ظ: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، 259.

[137] ظ: م.ن، 262.

[138] الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، 128.

وبعض المصطلحات ذات الأصول اللسانية، مثل (الجهة) Modality يستخدمها غريماس بمعنى أقرب إلى المنطقي منه إلى اللغوي. ففي اللسانيات يعني طبيعة علاقة الخبر بمبتدئه هل هي ضرورية أو غير ذلك،[139]، أما في المنطق فان جهة القضية تقابل مادتها. وكلاهما كيفية في النسبة بين الموضوع والمحمول. ومادة القضية هي طبيعة العلاقة بين الموضوع والمحمول في الخارج، ولا تخرج عن ثلاث حالات (الوجوب والامتناع والإمكان). أما الكيفية المأخوذة بلحاظ الوجود الذهني فهي جهة القضية، أي ما يُعقل من القضية في الذهن ويفهم ويتصور من كيفية النسبة عند النظر فيها. والقضايا قد تتصور جهاتها فتكون موجهة، أو لا تفهم كيفية النسبة بين الموضوع والمحمول فتكون مطلقة[140].

وتأتي محاولة كلود بريمون في (منطق السرد) 1973 من بين اوضح المحاولات في اعتماد مقاييس فلسفية منطقية، إذ يرى متابعا، بروب، ان وظائف القصص ترتبط بعضها مع بعض ارتباطا منطقيا، تفضي فيه كل واحدة إلى أخرى، وهنا يختلف عن سلفه بروب في فهم الوظائف بانفتاحها على كل الاحتمالات المنطقية. ففي كل وظيفة عنده ثلاث حالات: تحديد الهدف والعمل على تحقيقه أو عدم العمل على تحقيقه وما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل. وعنده تتشكل المتوالية من ثلاث وظائف، تمر بالمراحل الثلاث المتقدمة، لذلك يوصف نموذجه بانه منطقي أكثر منه زمنيا[141]. لأنه يرتبط باحتمالات السرد أكثر من ارتباطه بالسرد، وهنا يقول روبرت شولز: "والحقيقة ان تأكيده على المنطق يدل انه يرى القص اشد التصاقا بالفلسفة مما يتوقعه المرء"[142].

[139] خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، 274-275.

[140] ظ: المنطق، 136-137.

[141] التخييل القصصي، 40.

[142] البنيوية في الأدب، 113.

الفصل الثاني

المرجعيات الأيديولوجية

المبحث الأول

الأيديولوجيا

1- مفهوم الأيديولوجيا

تندرج الأيديولوجيا في المصطلحات العصية على التحديد، فلم تحظ بتعريف مجمع عليه بين الدارسين. والكلمة تعود في اصلها إلى ديستوت دي تراسي (1754-1836) في كتابه (مذكرة حول مَلَكَة التفكير). وتعني عنده علم الأفكار، بالمعنى العام لظواهر الوعي[1]. وكان يقصد من وضعها، ان تحل محل (السيكولوجي) لما ينطوي عليه هذا المصطلح من دلالات تتصل بالنفس، يجدها معيبة، ولان الأيديولوجيا هي علم الأفكار، فإنها ليست معنية بعلم معين، إنما فوق العلوم، فالعلوم على ما بينها من اختلافات وفروق كبيرة، لابد ان ترجع إلى اصل واحد تتفرع عنه، وتحديد هذا الأصل مهمة الأيديولوجي[2].

لم يكن المصطلح لينشأ في المرحلة السابقة، في ظل المجتمع الإقطاعي، وإنما مع التحولات المهمة التي شهدتها أوروبا مطلع القرن التاسع عشر وما قبله في ظل عصر التنوير، أي لم يكن للأيديولوجيا ان تنشأ وتأخذ معناها إلا مع العقلانية التي بحثت في العلاقة السببية بين الفكر والتنظيم الاجتماعي[3].

وما لبث المصطلح، عند منتصف القرن التاسع عشر، حتى أخذ منحى آخر مختلفا، إذ لم يعد مقتصرا على علم الأفكار، إنما صار ينظر للأفكار في ضوء علاقتها

---

(1) ظ: موسوعة لالاند الفلسفية، 2/ 11.

(2) ظ: الأيديولوجية، وثائق من الأصول الفلسفية: ميشيل فاديه، ت. د. أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنوير ودار الفارابي- بيروت، 2009، 19.

(3) ظ: النقد الاجتماعي، 32.

بالواقع الذي تتحدث عنه، أو تدعي معرفته، وهذا موقف رائدي الماركسية. يقول انجلز (1820- 1895): "الأيديولوجيا هي عملية يمارسها فعلا الفكر المدعي بوعي، ولكنه وعي (زائف)، ذلك انه يظل يجهل القوى المحركة الحقيقية. ولولا ذلك لما كانت هذه العملية عملية أيديولوجية"[4]. وهذا ما يتفق بشأنه مع ماركس (1818- 1883) الذي نظر لها على انها مجموعة من الأوهام الحاجبة عن ادراك الواقع ومعرفة الحقيقة، فهي تنظر إلى الواقع على أساس ما تمنحه له من معنى وما تضفيه عليه من خصوصيات، كما لا تصدر عنه وإنما عن مواقف ومطالب اجتماعية، قد تمثل فئة أو اتجاها، وكأنها – كما يشبهها مونرو – السلع المصنعة لتلبية حاجات معينة.

مثّلت الأيديولوجيا – حين اتجهت نحو تفسير الواقع، في ضمن تصورات معينة - معادلا وظيفيا للأسطورة[5]، من حيث ان الأخيرة كانت سابقا، الوسيلة التي لجأت اليها الشعوب في تفسير الظاهرة الطبيعية، وان كانت الأيديولوجيا تعنى بتفسير الظاهرة الاجتماعية والاقتصادية دون الطبيعية.

ان الأهمية التي حظيت بها الأيديولوجيا، من حيث هي رؤية فكرية للواقع تنطوي على انساق، تعود إلى ماركس الذي اضفى على المصطلح كثيرا من الدلالات، ومن ثم الأهمية المنهجية. وقد تمثّل عمله في اتجاهين: الأول نقد الأيديولوجيات القائمة في عصره (منتصف القرن التاسع عشر) وخصوصا الأيديولوجيا الألمانية، والثاني بناء أيديولوجيا تتجاوز المشاكل المختلفة التي وقف عليها، سواء تعلّق ذلك بالأسس الفلسفية أو الأسس الاجتماعية والاقتصادية، وهذا ما يميّز الفلسفة الماركسية من بين الفلسفات الأخر، في انها تملك موقفا من الأيديولوجيات القائمة ومحاولة بناء رؤية جديدة مختلفة. غير ان هذا لا يعفيها من الوقوع في كل ما وصفت به غيرها، من

[4] الأيديولوجية، 20.

[5] ظ: الأيديولوجية، 20.

محاولة تزييف الواقع والنظر له انتقائيا، لأنها في النهاية لا تتعدى ان تكون أيديولوجيا كغيرها، على الرغم من محاولات إضفاء الطابع العلمي الذي ألحّت عليه الماركسية المتأخرة في رؤيتها للواقع.

ان المفهوم الماركسي للأيديولوجيا من أكثر المفاهيم هيمنة في الفكر الغربي، كما يقول بول ريكور[6]. ومرجعيات ماركس في ذلك تعود إلى الاشتراكية الباريسية التي عنت بأيديولوجيا التفكير غير العقلاني وغير النقدي الموروث عن عهد الاستبداد، علاوة على ان ماركس كان وريثا للفلسفة الألمانية والهيغلية خصوصا[7]. وكذلك فيورباخ الذي وصف الدين بانه انعكاس مقلوب للواقع، وقال ان العلاقة بين المسند والمسند إليه في المسيحية مقلوبة. فالمسند إليه الإنساني تحوّل إلى مسند للمقدّس الذي تحوّل دلاليا هو الآخر إلى مسند إليه، أي صار الإنساني تبعا للمقدّس ومحكوما به وليس العكس. وهذا ما ذهب إليه ماركس أيضا في نظرته للدين من حيث هو قلب للواقع، غير انه يتوسع في الفكرة لتطال عنده عالم الأفكار برمته[8].

يتفق دارسو ماركس ان المفهوم عنده مرّ بأطوار. تمثل كتاباته الأولى أو ماركس الشاب وهي: (نقد فلسفة الحق لهيغل) و (المخطوطات الاقتصادية والفلسفية) و (الأيديولوجيا الألمانية) المرحلة الأولى، فيما يمثّل (رأس المال) المرحلة الأخرى. يقول عبد الله العروي ان المفهوم في (الأيديولوجيا الألمانية) مهزوز وغير مكتمل[9]. فيما يميّز بول ريكور تمييزا دلاليا بين مرحلتي ماركس في فهمه للأيديولوجيا ، مشيرا إلى ان

---

(6) ظ: م.ن، 20.

(7) ظ: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا: بول ريكور، تحرير وتقديم جورج هـ . تيلور، ت. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة – بيروت، 2002، 50.

(8) ظ: م.ن، 51.

(9) ظ: مفهوم الأيديولوجيا، 30.

المفهوم في المرحلة الأولى ليس مقابلا للعلم وإنما مقابل الواقع، فالواقع بوصفه ممارسة بديل الأيديولوجيا. يقول ماركس وانجلز: "أن الانطلاق لا يتم مما يقوله البشر، ويتوهمونه، ويتصورنه [...] بل يتم الانطلاق من البشر في فاعليتهم الواقعية [...] فان الأخلاق والدين، والميتافيزيقيا، وكل البقية الباقية من الأيديولوجيا، وكذلك إشكال الوعي التي تقابلها، تفقد في الحال كل مظهر من مظاهر الاستقلال الذاتي [...] فليس الوعي هو الذي يعيّن الحياة، بل الحياة هي التي تعيّن الوعي"[10]. ان الواقع الذي يحيا فيه الناس حياتهم اليومية، يتم تمثيله فكريا على نحو زائف بوصفه "يتضمن معنى مستقلا مستمدا من عالم الأفكار هذا باعتبار ان الواقع يكتسب معناه على أساس ما يمكن التفكير به وليس فقط فعله أو عيشه. تصدر الدعوة المضادة للأيديولوجيا إذن عن نوع من واقعية الحياة العملية التي تكون الممارسة بالنسبة لها المفهوم البديل عن الأيديولوجيا"[11].

ان تطور الماركسية، إلى نظرية، فيما بعد نشأ عنه المفهوم الآخر للأيديولوجيا، بوصفها مقابلا للعلم، وبذلك لا تتضمن الأيديولوجيا الدين بالمعنى الفيورباخي – العلاقة المقلوبة بين الأنسان والمقدس في المسيحية – أو الفلسفة الألمانية المثالية، بل يتضمن كل مدخل غير علمي للحياة الاجتماعية وسابق العلم، في تناول الواقع الاجتماعي، أي ان الماركسية في هذه المرحلة، تميّز بين نظرتين للواقع هما: النظرة العملية التي تدّعيها والنظرة الأيديولوجيا التي تصف بها غيرها. وكل ما هو غير علمي ليس اشتراكيا، حتى الاشتراكيات اليوتوبية السابقة للماركسية، كما ينص انجلز[12].

---

[10] الأيديولوجيا الألمانية: كارل ماركس وفريدريك انجلز، ت د. فؤاد أيوب، دار دمشق، 1976، 30-31.

[11] محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، 52.

[12] ظ: م.ن، 53.

بعد ذلك قامت محاولة لوي التوسير على أساس إعادة قراءة ماركس بشكل مباشر وتجاوز القراءات التي ابتعدت عنه. القراءة التي تمخض عنها (الماركسية البنيوية). وقد تحدّث التوسير – تبعا لماركس وانجلز – عن مفهوم الأيديولوجيا وتوسع في فهمه. يقول في تعريفها إنها "نظام (له منطقه ودقته الخاصين) من التصورات (الصور، الأساطير، الأفكار، أو المفاهيم حسب الحالات ذات وجود ودور تاريخيين في داخل مجتمع ما [...] ان الأيديولوجية كنظام للتصورات تتميز عن العلم بان الوظيفة العملية الاجتماعية تنتصر – فيها – على الوظيفة النظرية (أو الوظيفة المعرفية)"[13]. ان المعرفة عند التوسير، تشتمل على شقين: الأول الأيديولوجيا، من حيث انها تخضع لمعايير غير معرفية أحيانا، وهذه المعايير ترتبط بالوظائف السياسية والاجتماعية وغيرها، والآخر العلم الذي لا تخضع فيه المعرفة إلا (لمعيار الممارسة)، "المتصل بجوهر النشاط العلمي نفسه، الذي نُعنى به. من ثم يعتقد (التوسير) ان معيار الحقيقة بالنسبة للمعرفة العلمية يقوم داخل هذه المعرفة نفسها"[14]. ان العلم، وان كان ينطلق مع الأيديولوجيا من منبع واحد، لا ينتهي عند المصب نفسه؛ لان الأيديولوجيا تشدد على الجانب العملي في الحياة الاجتماعية، وتسعى لتحقيق توافق بين الفرد ونظام مجتمعه وعالمه، لذلك يطغى عليها الجانب العملي أكثر من المعرفي، كما ينص التوسير، بعكس العلم. وانها نسق معرفي غرضه تكييف الفرد لعالمه، بغض النظر عمّا تنطوي عليه من زيف أو حقيقة، وانها علاقة غير واعية بين الفرد وعالمه، بعكس العلم أيضا[15].

---

(13) الأيديولوجية، 93.

(14) النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية: محمد علي الكروي، مجلة فصول - القاهرة، مج 4 ع1/ 1983، 143.

(15) ظ: البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر: لوي التوسير، تقديم وترجمة فريال جبوري غزول، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع 3/ 1985، 44.

يعتقد التوسير – في المناخ العام للبنيوية بشأن موقفها من الأنسان – ان الادعاءات الإنسانية أيديولوجية، وان الادعاء بان الذات هي التي تضفي المعنى على الواقع هو الوهم الأساس، لذلك يقول ان ماركس الشاب كان أيديولوجيا، لأنه دافع عن الادعاء بان الذات شخص فرد، وان مفهوم الاغتراب عنده المفهوم الأيديولوجي لما قبل الماركسية، بخلاف ماركس الناضج[16]. ان توسع مفهوم الأيديولوجيا عند التوسير جعله، كما يقول بول ريكور يرسم خطا فاصلا بين ماركس الأيديولوجي وماركس العلمي، في ضمن كتابات ماركس نفسه، لذلك يتجاوز المفهوم عند التوسير حدود المفهوم الماركسي، فهي أكثر بكثير من كونها نظاما زائفا من الأفكار التي يصنعها المجتمع الرأسمالي لكي يشوش ادراك البروليتارية مصالحها الطبقية. ان الأيديولوجيا هي العنصر الذي نختبر فيه العالم، والعنصر الذي نحيا فيه[17].

إن النهاية التي انتهت اليها الماركسية في فهم الأيديولوجيا شبيهة بما انتهت إليه البنيوية في فهمها للغة، فمادمنا لا نملك القدرة على التفكير إلا من خلال اللغة. فهي الفاعل والموجود الأكيد، كذلك انتهى الموقف من الأيديولوجيا إلى انها العنصر الذي نحيا فيه ونختبر العالم به. حتى الهواء الذي نستنشق، كما يصف فوكو، مشبع بالأيديولوجيا[18]. وهذا ما يضعنا، كما يقول ريكور على أعتاب (مفارقة مانهايم) المتمثلة بعدم إمكانية تطبيق مفهوم الأيديولوجيا على نفسه، فإذا كان ما نقوله كله متحيّزا ويمثل مصالح لا نعرفها، كيف يتسنى لنا امتلاك نظرية في الأيديولوجيا لا تكون نفسها أيديولوجيا؟ انعكاس مفهوم الأيديولوجيا على نفسه يولّد المفارقة[19].

---

[16] ظ: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، 54.

[17] بؤس البنيوية، 169.

[18] ظ: الأدب والأيديولوجيا: كمال أبو ديب، مجلة فصول، مج 5ع 4/ 1985، 51.

[19] محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، 55.

غير ان التوسير، مع ذلك، لا يدعي إمكانية إلغاء الأيديولوجيا، حتى المجتمع الشيوعي لا يمكنه الاستغناء عنها، لأنها واحدة من بنيات المجتمع (الاقتصاد والسياسة والأيديولوجيا)، كما ينص في كتابه (من اجل ماركس). وينتهي إلى ضرورتها، وانها ليست ظلالا أو زائدة وطارئة على التاريخ. ان وجودها والاعتراف به هو ما يسمح بالتأثير فيها وتحويلها إلى أداة واعية للعقل في التاريخ[20].

وبعيدا عن الاتجاه الماركسي، جاء في موسوعة لالاند ثلاثة معانٍ للأيديولوجيا: الأول المعنى المبتذل ويعني مناقشة مجردة لا تتطابق مع الواقع، فيما يعني الثاني المذهب الذي يلهم حزبا أو حكومة، ويعني الثالث فكرا نظريا يعتقد انه يتطور في ضوء معطياته الخاصة، ولا يدرك انه فكر، تحدده الوقائع الاقتصادية والاجتماعية، وهو المعنى المتداول في الماركسية[21].

من جانب اخر يميّز عبد الله العروي بين ثلاثة مفاهيم للأيديولوجيا: يتعلق الأول بالمجال السياسي، ويعني التفكير الزائف، المفهوم الذي يعود إلى ماركس. ويتعلق الثاني بالمجال الاجتماعي، ويعني مجموعة الأفكار والقيم التي تأخذ بها مجموعة بشرية تتحدد بضوئها رؤيتها للواقع والتاريخ، ويعود إلى هيغل وماركس وفيبر. ويتعلق الثالث بالمجال المعرفي ويعني المعرفة السطحية المقابلة للمعرفة العلمية العميقة، ويعود إلى ماركس ولوكاش والتوسير[22].

فيما يميّز محمد سبيلا بين مفهومين: يعني بالأول المفهوم الشامل الذي يندرج تحته كل النشاط والنتاج والثقافي والرمزي للمجتمع. وهو مفهوم يختلط بمفهوم

---

[20] ظ: الأيديولوجية، 93-94.

[21] ظ: موسوعة لالاند الفلسفية، 2/ 611-612.

[22] ظ: مفهوم الأيديولوجيا، 29- 49 و 53- 75 و 79 – 100.

(الثقافة). أما الآخر فيقتصر على الظواهر والمؤسسات السياسية والتصورات المتعلقة بالسلطة وتوجيه المجتمع[23].

2- الأيديولوجيا والأدب:

لا يقتصر المفهوم على المنظومة الفكرية المعلنة لمجموعة اجتماعية، بل يشمل بنية القيم الخفية التي تستبطن ما يصدر عنها، وانها "الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقده مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه"[24]. كما انها صيغ الشعور والتقييم والإدراك والاعتقاد المرتبطة بالمجموعة الاجتماعية التي تمنحها التماسك والتواصل. واللافت ان الأيديولوجيا لا تتشكل دفعة واحدة، وإنما من خلال أزمنة وبشروط تاريخية مختلفة، لكنها في كل مرحلة تمثل قوة فاعلة في الواقع المادي: وانها تصبح "بلغة التوسير، ممارسة في اللحظة ذاتها التي فيها قد تشكلت بما هي أيديولوجيا، وتولّد الممارسة هي كذلك مكونات أيديولوجية نابعة منها"[25]

وهي تتجسد في خطاب يمثل مصالح اجتماعية، يصدر عن ذات لا تدرك ثقافية خطابها، وتعد ذاتها طبيعية وتلقائية، كما تعد اللغة التي تستخدمها طبيعية أيضا، بينما هي تجهل "أنها ليست ذاتا إلا بفضل أشكال خطابية موجودة سابقة ولها صفة خاصة"[25]. فالذات لا تملك كينونتها إلا بفضل تلك الأشكال، وهي متشكلة بوساطة تلك الأدوات الأيديولوجية التي تجهل صفتها، لذلك فان رؤيتها لذاتها ولتلك الأدوات تبدو طبيعية، ما يجعلها تجادل في طبيعيتها وثقافية غيرها.

---

[23] الأيديولوجيا، نحو نظرة متكاملة، محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1992، 9.

[24] نظرية الأدب: ايغلتن، 33.

[25] الأدب والأيديولوجيا: ابو ديب، 68.

[25] النقد الاجتماعي، 200.

من جانب اخر، لا احد ينكر ان النص الأدبي نص أيديولوجي. لكن كيف تظهر أو تستتر فيه، وما الأدوات التي تتخفى وراءها؟ هذا السؤال المتشعب مثار العناية النقدية، فلاشك ان النص الأدبي غالبا ما يترفع عن ان يكون دعاية مجانية لجهة ما، لكنه لا يسعه أيضا ان يتنكر لها. ان أسبقية الأيديولوجيا على النص تجعلها تقوم بتشكيله من خلال أدوات مختلفة، كما يقول ايغلتن كـ (اللغة المألوفة) و(الرمز) و(شفرة الإدراك الحسي) وغير ذلك[26].

ان العلاقة بين النص والأيديولوجيا أكثر تعقيدا، فهي لا تتجلى فيه فحسب، لذلك يحدد كمال أبو ديب أربعة مستويات لتجليها: مستوى ما قبل النص ومستوى النص ومستوى الفجوات القائمة بين النصوص ومستوى ما بعد النص. كما تتجلى علاقتها بالأدب، من جانب آخر ببعدين عمودي وافقي، يتمثل الأول بالعلاقة بين الأجناس الأدبية، وما ينتج عنها من صرعات وتوالد، أما المظهر الأفقي فهو تطور الجنس الأدبي الواحد[27].

ان هذه العلاقة المعقدة، تفتح الباب أمام أسئلة تتعلق بالدلالة الأيديولوجية للنص، وحدود عمليات الإذابة والتحليل التي يبديها ليعيد صياغتها فنيا. لذلك ليس من الحكمة البحث عن ذلك في سطح النص، والأخذ بأقوال المؤلف، على انها الطريق إلى تلك الدلالة. هذا ما رفضه ماركس وانجلز حين درسا بلزاك؛ لأنه يكتب ضد طبقته[28]. في مقابل ذلك تقرأ هذه الدلالة من خلال شخصيات العمل وتكوينها الفكري والنفسي والموقع التاريخي (الزماني والمكاني) الذي وضع العمل فيه، علاوة

---

[26] النقد والأيديولوجية: تيري إيجلتون، ت. فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2005، 112.

[27] الأدب والأيديولوجيا: أبو ديب، 63.

[28] م.ن، 70.

على دلالة الشكل الفني التي اجتهد لوكاش في تأكيدها، وإثبات "أن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب"[29]. فالنص لا يستنفد إمكاناته الدلالية إلا من خلال الشكل الذي يُقدم به، " فالتمثيل (إعطاء معادل لغوي لما هو غير لغوي) ليس فعلا محايدا أو بريئا. ان كل تمثيل هو تأويل، ولا يمكن تمثيل نفس الحدث مرتين بنفس الطريقة"[30] فالصياغة الفريدة للحدث، هي ما يكسب الشكل هذه الأهمية لأنه اختيار بين ممكنات، وعملية الاختيار نفسها ذات طابع أيديولوجي.

ان هذه العلاقة المتداخلة والمعقدة، هي ما يدفع التوسير للقول: "أنا لا اعد الفن من الأيديولوجيات ولا أضعه بينها، رغم ان الفن ذو علاقة متميزة وخاصة مع الأيديولوجيا.. لا يمنحنا الفن [...] معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، لذا فانه لا يحل محل المعرفة [...] لكن ما يمنحنا إياه يظل برغم ذلك، محتفظا بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف [...] ان خصوصية الفن وفرادته هي انه (يجعلنا نرى) ، (يجعلنا نحس) بشيء ما يُلمح ويشير مداورة إلى الواقع... ان ما يجعلنا الفن نراه هو الأيديولوجية التي ولد الفن منها، ويستحم في مياهها"[31]. وان الفن بالوقت الذي يتحرر فيه منها يلمح اليها.

ان وقوع الكاتب في هذه الدائرة واستجابته (اللاواعية) للتضمينات الأيديولوجية لا يعني الاستجابة السلبية التي تفقده أصالته وتصادر فنه، وإنما يتصل الأمر بوعي المبدع المرتبط بمناخ اجتماعي يمتلك القدرة على محاورته، عن طريق الأخذ

---

[29] الماركسية والنقد الأدبي: تيري ايجلتون، تق وت. جابر عصفور، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع3/ 1985، 27.

[30] النص السردي، نحو سميائيات للأيديولوجيا: سعيد بنكراد، دار الأمان – الرباط، ط1/ 1996، 27.

[31] النقد والأيديولوجية، 114.

والرد. ان عملية اختيار الكاتب لشكله الفني تمثل في جانب منها اختيارا واعيا، لكنها من جانب آخر، تتحدد على أساس أيديولوجي، أما عمليات التغيير التي يبديها على الأشكال المعروفة والموروثة، فإنها تنطوي على دلالة أيديولوجية؛ "ذلك لان اللغة المتاحة أمام الكاتب، والوسائل التي يجدها بين يديه، هي معطيات مشبعة حقا بأنماط أيديولوجية من الأدراك؛ أي مشبعة بطرائق معينة مشفّرة، مصنّفة سلفا، لتفسير الواقع"[32].

ان تأكيد ايغلتن – بشأن المدى الذي يستطيع الكاتب تغييره يتجاوز عبقريته الشخصية، ويعتمد عليها في تقبّل التغيير أو رفضه في تلك اللحظة التاريخية – يفضي إلى سلبية يخشاها ايغلتن نفسه. فالوقوع بهذا القدر في شراك الأيديولوجيا يعيق عملية الحوار التي يبديها الكاتب معها؛ لما يملكه من وعي فردي قادر على تخطي الواقع، ويحفظ القدر المتفق عليه من استقلالية العمل الفني، فالكاتب قد لا يعي انتماءه الطبقي، لكن نصه يتضمن وعيا يدرك الحقائق الاجتماعية، وهو ما يصفه ميشيل زيرافا بالمفهوم الفعّال للوعي الطبقي[33].

3- الأيديولوجيا ونظرية الرواية:

تعبّر الأيديولوجيا لغويا عن نفسها من خلال النظرية. وقد تختلف درجة الوضوح أو التطابق معها؛ لكنها بالنهاية، واقعة تحت تأثيرها، ولا فرق بين ان يكون التأثير واعيا أو غير واعٍ. ان كل اختيار أو تمييز تبديه النظرية، هو صدور عن موقع

---

[32] الماركسية والنقد الأدبي، 29.

[33] الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي: ميشيل زيرافا. ت. سماء داود، م. د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 2005، 86. ولاحد فصول الكتاب ترجمة مستقلة: الأسطورة والرواية: ميشيل زيرافا، ت. صبحي حديدي، عيون المقالات – الدار البيضاء، ط2/ 1986.

ثابت من الأشياء المحيطة تكون الأيديولوجيا أرضيته. فهي – من وراء النظرية – التي تبدي موقفا من الأشياء المختلفة. وانها لا تقول ما تقوله بوجهها العاري، إنما تستعير وجه النظرية. لذلك فان أي تفسير لا يخلو منها، ولو تظاهر بالبراءة، فنحن نتقبل بتسليم الأحكام والمعايير والتقاليد الأدبية الموروثة، بشكل طبيعي يمنعنا من التفطن لتلك الدلالات[34] ان الفعل النقدي، في جوهره، فعل أيديولوجي، فالنقد بمفهومه اللغوي (تمييز الزائف من الصحيح) ينطوي على فعل معياري يستند إلى قيم مسبقة "وكل تشكّل فكري مسبق التصوّر، سابق على لحظة الممارسة أيا كان نوعها، هو جوهريا، فعل أيديولوجي"[35]. ويكون الأمر أكثر وضوحا في المواجهة المباشرة بين أيديولوجيا النص وأيديولوجيا الناقد المختلفتين.

ان مشروع أي نظرية يقوم على إزاحة عدد من مكونات النص، الأمر الذي لا يخلو من دلالة. فأي قراءة للنص هي عملية عزل وإبراز لما يناسب تصوراتها وإهمال الباقي. والمشروع، من هذا الجانب، يقترب كثيرا من الأيديولوجيات السياسية التي تتبنى شريحة أو طبقة اجتماعية دون غيرها. ان النظريات السردية لم تتبنَ مكونات النص كلها بالأهمية نفسها، لان أيا منها ليست بهذا القدر من الشمول، وانها في الوقت الذي تكشف بأدواتها عن النص، تكشف بالأدوات نفسها عن نفسها ومشروعها الأيديولوجي. وهنا يحدد ايغلتن طبيعة المؤاخذة على النظرية الأدبية، لا من حيث إنها ذات غايات سياسية، فيما تصرّح به، وإنما لكونها كذلك على نحو خفي، فيما تقدّم نفسها على أنها نظرية (تقنية) وهي (بديهية) و (علمية)، بينما هي

(34) التفسير والتفكيك والأيديولوجية: كريستوفر بطلر، ت. نهاد صليحة، مجلة فصول – القاهرة، مج 5 ع3/ 1985، 81.

(35) الأدب والأيديولوجيا: أبو ديب، 75.

متورطة بالأيديولوجيا حتى حين تتحاشاها، لأنها تنم في ذلك عن نخبويتها وجنسانيتها وغير ذلك[36].

ان المتتبع لتاريخ النقد يجده تاريخا لمجموعة من الأيديولوجيات المختلفة، يتكون كل منها من مفاصل متمايزة تشكّل محددات داخلية لطبيعة الممارسة النقدية وأدواتها المنتقاة وتجعله مقبولا في لحظة تاريخية معيّنة[37].

---

[36] نظرية الأدب، 327 و 329.

[37] النقد والأيديولوجية، 38.

المبحث الثاني

النظريات الاجتماعية

يمثل النقد الاجتماعي المنحى الذي اتجهته الماركسية في مقاربتها للنص الأدبي، ولا تخفى الأسباب الأيديولوجية وراء ذلك. وهو يعود في أصوله الأولى إلى انجلز، في قراءته لبلزاك وتولستوي، والى ماركس نفسه. لكن هذا النقد بدأ ينضج أكثر وتتضح معالمه مع أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، بعد ان توالى على مشروع النظرية النقدية للماركسية عدد من النقاد والمفكرين مثل لينين وبلخانوف ولوكاش وغولدمان وباختين، ومن تبعهم من النقاد الذين عملوا على إعادة صياغة مقولات النقاد الأوائل ودمجها.

ويمكن تقسيم النقد الماركسي، في ضوء تطوره، على ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس) وتمثل ما قبل النظرية، فتشمل كتابات انجلز وماركس ولينين وبلخانوف.
- المرحلة الثانية (مرحلة النظرية) وهي المرحلة التي تمت صياغة النظرية فيها، وتتمثل بكتابات لوكاش وباختين وغولدمان.
- المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد النظرية) وتمثل إعادة إنتاج النظرية ودمج المقولات وتشمل كتابات ماشيري وبيير زيما وفريدريك جيمسون وتيري ايغلتن وكلود دوشيه ودوبوا.

المرحلة الأولى (مرحلة التأسيس)

غلب على النقد الاجتماعي في مرحلته الأولى العناية بالمؤثرات الأيديولوجية لأنه بصدد بناء مشروعه السياسي. فكان من جراء ذلك، ان نظر إلى الرواية على أنها شكل من أشكال الأيديولوجيا، من دون ان يعتد كثيرا بخصوصيتها الفنية؛ ومردّ ذلك

ان الذين مارسوا هذا النقد لم يكونوا من النقاد بقدر ما هم مفكرون مشغولون بالمشروع الفكري، فغلب على عنايتهم النزوع الاجتماعي في تفسيره النص وتقويمه.

ان هيمنة المرجعيات الأيديولوجية – المتمثلة بالتشديد الذي أبدته طائفة من الأعمال الروائية على تفكك المجتمع الرأسمالي وتفاقم مشاكله الاجتماعية والاقتصادية – دفعت بذلك النقد للوقوع في عدد من المشاكل، من بينها غياب النص المدروس والتشديد على المضامين الاجتماعية المنسجمة مع تصورات الناقد، وشيوع الأحكام التقويمية والربط المباشر بين واقع النص والواقع الاجتماعي، وغياب النقد الفني؛ لان هذا النقد عامل الرواية بوصفها خطابا أيديولوجيا مباشر، ولم يميّز بعد بين الرواية بوصفها عملا فنيا والأيديولوجيا بوصفها مضامين فكرية وتطلعات اجتماعية[38].

لقد كتب لينين عددا من المقالات عن تولستوي، يقول عنها بيير ماشيري إنها مقالة واحدة كتبت عدة مرات، إذ تناولت موضوعا واحد، هو ان تولستوي، كما يصفه لينين مرآة الثورة الروسية عام 1905، فتناولت موضوعا واحدا من جوانب مختلفة. والمقالات لا تخضع لترتيب يعالج عناصر المشكلة تباعا، وإنما جاءت جزافا، والنتيجة ان لينين قال فيها جميعا شيئا واحدا يحدد للأدب مهمته. لذلك – كما يقول ماشيري – كانت النظرية الجمالية على ارتباط وثيق بالنظرية السياسية، بل قد لا تكون النظرية الجمالية إلا محاولة لإعادة صياغة النظرية السياسية في شكل آخر، فلن تكون فيها الأولوية للقيم الجمالية، في معرض الأولويات الاعتبارية[39].

---

[38] ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1990، 57.

[39] ظ: لينين ناقدا لتولستوي: بيير ماشري، ت. وتق عبد الرشيد الصادق محمود، مجلة فصول – القاهرة، مج 5 ع3/ 1985، 142.(البحث احد فصول كتابه (من اجل نظرية للإنتاج الأدبي)).

ويتجه نقد لينين إلى الاعتقاد أن العمل الأدبي ليس له معنى إلا في إطار علاقته بالتاريخ، أي انه يظهر في حقبة تاريخية محددة، وانه لا يمكن ان ينفصل عنها؛ فهو يستمد من هذه الحقبة سماته المميزة[40]. كما ان هذا العمل يمكننا من تحديد سمات هذه المرحلة.

ولم يبعد عن هذا الاتجاه كثيرا جورج بليخانوف الذي يعد من أوائل النقاد الماديين، فهو، وان استطاع ان يميّز نظريا بين التعبير الفني غير المباشر والتعبير الأيديولوجي المباشر، معيدا الاعتبار لخصوصية العمل الفني وعدم مساواته بوسائل التعبير الأخر، سرعان ما يتجاهل ذلك منخرطا في ممارسة نقدية جدلية لا تميّز بين أشكال التعبير المختلفة. وهو، حتى حين يعيد الاعتبار للقيم الجمالية، عادّا إهمالها جهلا بحقيقة النقد الأدبي[41]، يضعها في مرتبة تالية للقيمة الدلالية في النص، فالمضمون الأيديولوجي، وإصدار الأحكام التقويمية، بحسبه المهمة الأولى للناقد. ثم تأتي بعد ذلك القيمة الجمالية التي هي فعلا ثانيا عنده[42]. ان الأحكام المعيارية تكشف عن ناقد مازال ينظر بعين الأيديولوجي وتقديراته، يطالب بتفسير النص تفسيرا اجتماعيا والبحث عن المعادل الاجتماعي للظاهرة الأدبية[43]. واللافت ان هذا النقد لم يهتدِ بعد، للربط بين القيمة الجمالية والمضمون الأيديولوجي. فعنده ان الفعل الأول (التقييم الأيديولوجي) يتم بشكل مستقل ومنعزل عن الآخر الذي يمثّل خطوة

---

(40) م.ن، 143.

(41) ظ: الفن والتصور المادي للتاريخ: جورج بليخانوف، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط1/ 1977، 50.

(42) ظ: م.ن، 59 – 60.

(43) ظ: الفن والتصور المادي للتاريخ، 50 – 59.

لاحقة ومكملة لعمل الناقد[44]، وكأن الفعل الأول هـو المهمـة الحقيقيـة للناقـد، ولا يعدو ان يكون الفعل الثاني فعلا تكميليا للحفاظ على المهمة التاريخية للناقد.

إن ترتيب هذه الأولويات عند بليخانوف يعود إلى انه يرى "الفن كلّه ينبع من تصور أيديولوجي عن العالم، بل لا يمكن ان يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون أيديولوجي"[45]، فإذا كانت الأيديولوجيا تحكم قبضتها على العمل الفني وتتخلل كل مفاصله، وينقاد لها انقيادا قسريا، فلا معنى حينذاك ان تكون مهمة الناقد الأولى هي البحث عن غير ذلك. وهنا يتضح ان المرجعيات الأيديولوجية في الفهم والتحليل هي المسؤولة عن سوء الفهم الذي طبع النقد الماركسي الأول في مماهاة الفن بالأشكال الأيديولوجية، كالدين والفلسفة والسياسة من دون تمييز، عادا الفن شكلا من أشكال البنية الفوقية، المتأثرة إلى حد بعيد بأشكال الصراع في البنية التحتية، المنعكسة فيها عبر تمثيلات فنية مختلفة، ليكون العمل الفني والرواية تحديدا طرفا في صراع البنية التحتية وشاهدا عليه. وهذا ينطلق من تصور ماركس للعلاقة بين البنية التحتية والوعي الإنساني، يقول ان "البشر إذ يطورون إنتاجهم المادي وعلاقاتهم المادية هم الذين يحولون فكرهم ومنتجات فكرهم على السواء مع هذا الواقع الذي هو خاصتهم. فليس الوعي هو الذي يعيّن الحياة، بل الحياة هي التي تعيّن الوعي"[46]. مؤكدا ان هذا العكس للعلاقة بين الوعي والأفراد يعود إلى عد البشر في حالة تطورهم الواقعية وليسوا معزولين وجامدين عن أي حركة، وان عملية تحرير الأنسان هي فعل تاريخي وليست فعلا ذهنيا، يتحقق بفضل شروطه التاريخية من تقدّم صناعي وزراعي أو غير ذلك[47].

---

[44] ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 59.

[45] ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 26.

[46] الأيديولوجيا الألمانية، 31.

[47] ظ: م.ن، 32 – 33.

لقد اتجه النقد الماركسي إلى منهج تعليلي يبحث عن الأصول المادية للأيديولوجيا ويربط بين الإنتاج الأدبي ولحظته التاريخية، متناسيا أي شيء غير ذلك. وقد طبعه هذا بمجموعة خصائص، كما يقرر كمال أبو ديب، فهو نقد تعليلي يبحث في حدود العلاقة بين العلة والمعلول، كما انه مضموني، ولا يبحث في شكل النص، ومحكوم بتصور مسبق ليست له علاقة بالعمل الفني، لذلك هو – من هذا الجانب – نقد أيديولوجي خالص. كما انه يقوم على قسمة ثنائية، إذ يقسّم النص على نمطين، ويقسّم الواقع الذي يقوم بتحليله، من جانب آخر على قسمين أيضا: الأول العمل الأدبي، والآخر العالم (الاجتماعي- الاقتصادي) الذي أُنتج في ظله الأول. الآخر أكثر أهمية من الأول؛ لأنه يشرطه، وهذا تضييق قد لا يقبله النص. ولهذا كان هذا النقد تعليليا مهمته التوضيح والشرح وكشف الجذور الاجتماعية للنص. وقد سيطر هذا الاتجاه على عمل بليخانوف الذي ظل مسايرا للنقد الماركسي الأول[48].

ان هذا النقد، في سعيه نحو ادراك السببية، يكاد ينكر، كما يقول فيصل دراج – في حديثه عن بريخت – لحظة (اللعب) في الكتابة، جاعلا من الأدب حقلا معرفيا لا يكتفي بالتغيير، وإنما يشرح سيرورته عادا المعرفة الأدبية (معرفة كاملة)[49]. الأمر الذي عمل النقد الماركسي فيما بعد على تجاوزه، والابتعاد عن مهمة الشرح والتوضيح.

لم يكن للنقد الماركسي في مرحلته الأولى، أدواته النقدية والمنهجية. وبسبب ضبابية المشروع النقدي، وإدخال الأدب حيز الأيديولوجيا، استعار الأدوات الماركسية في دراسة الواقع الاجتماعي، علاوة على اعتماد المقولات الأصول فيها بوصفها أساسا ينطلق من عنده، وبه يحاكم النصوص. ومن هنا يتضح ان المرجعيات

---

(48) ظ: الأدب والأيديولوجيا: أبو ديب، 64.

(49) ظ: الواقع والمثال، 46- 47.

الأيديولوجية لم تترك للقائمين عليه التمييز بين النظرية الفلسفية والنظرية النقدية. ولاشك ان النقد الذي يستعير أدواته من حقول مجاورة هو نقد أيديولوجي في المقام الأول، علاوة على كونه لا يملك نظرية نقدية. وقد لا يكون مجديا على المستوى النقدي؛ لان المفاهيم الفلسفية أو الأيديولوجية، قد لا تكون هي المدخل الملائم لفهم العمل الأدبي. وهذا مأزق النقد الماركسي، في ظل غياب المفاهيم النقدية الخاصة.

المرحلة الثانية (مرحلة النظرية):

تمثّل هذه المرحلة أهم مراحل النقد الماركسي؛ ليس لأنه تجاوز فيها المشكلة الحادة التي واجهته في المرحلة الأولى، واستطاع ان يضع له إطارا نظريا، علاوة على المحاولات التطبيقية الجادة التي قام بها، وإنما لما استطاعه أيضا من تهيئة أرضية صلبة للنقد الماركسي اللاحق، في تجاوز بعض مشاكله هو، وإمكانية مزاوجة النظريات بعضها مع بعض. وهذا بلا شك يدل على ثراء النظرية، وقدرتها على إعادة الإنتاج.

تمثّل هذه المرحلة أعمال كل من جورج لوكاش ولوسيان غولدمان من جانب، وما قدّمه باختين من جانب آخر. وان النظرية الأولى عند (لوكاش وغولدمان) قد لا تلتقي تماما مع النظرية الأخرى عند (باختين). إذ ثمة فارق منهجي كبير بينهما، لكنهما يندرجان تحت النقد الاجتماعي الماركسي الذي وجّه عنايته نحو المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية.

غير ان هذا النقد لم يتجاوز كل المشاكل العالقة والموروثة عن المرحلة الأولى الناتجة عن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، كأيديولوجيا النص وأيديولوجيا الكاتب، ومفهوم الانعكاس وغيرها. وقد شكّلت هذه العلاقة إشكالية وتحدّيا له.

1- جورج لوكاش:

مرّت الحياة الفكرية للوكاش بطورين أيديولوجيين. كان تأثيرهما حاسما في موقفه النقدي. بينهما تباين شديد، اثّر في موقفه اللاحق من آرائه في الطور الأول.

كان لوكاش، في طوره الأول، متبرما مما آلت إليه الحضارة الغربية من صرعات حادّة، هجس بمآلها في الحرب العالمية الأولى، ونعى المجتمع الغربي الذي فقد كليته، ولم يعد المعنى يحايث العالم فيه، فبلغ نهايته المحزنة.

تجسّدت هذه الرؤية السوداوية في كتابه (نظرية الرواية) 1920 الذي عمد فيه إلى التمييز القاطع بين عالمين لجنسين أدبيين هما: الملحمة والرواية. تمثّل الرواية المجتمع الإغريقي المغلق والكامل، مجتمع الأزمنة السعيدة التي ليس لها فلسفة؛ لان الفلسفة تنم عن تصدّع بين الباطن والخارج، والاختلاف جوهري بين الأنا والعالم وعدم التطابق بين الروح والفعل[50]. فيما تمثّل الرواية المجتمع البرجوازي الفاقد لمعناه، بفقده لكليته والعاج بالتناقضات والمظالم، كما فقدت الذات فيه صلتها بالعالم "فان تكون إنسانا في العالم الجديد هو ان تكون وحيداً". لذلك يعبّر عنه بانه (عصر الإثم الكامل)[51].

إن التمايز المتقدّم الذي يصطنعه لوكاش، لا يقوم على أساس فني؛ لأنه لا يعنى بهذا كثيرا. بل يقوم على أساس التمايز النوعي بين مجتمعين مختلفين تماما، انتجا شكلين مختلفين. وهنا يأخذ الشكل أهمية واضحة في تفكير لوكاش، فهو يتوسط بين عالم الماهية المتعالية وواقع الحياة التجريبية، وان الأشكال تتمايز وتتراتب بمقدار المسافة الفاصلة بين العالمين[52]. ان الكينونة المكتملة التي يلتحم بها العالمان تولّد شكلا

(50) ظ: نظرية الرواية، ص24.

(51) م.ن، 31.

(52) ظ: نظرية الرواية، 52 و9.

مكتملا تمثله الملحمة الناتجة عن مجتمع مكتمل. أما الرواية فان واقع المجتمع البرجوازي غير صالح "على نحو من شأنه ان يجعل المشكلة المركزية للشكل الروائي هي ان على الفن ان يقطع صلته بالأشكال الكلية المغلقة المتولّدة من كينونة مكتملة في ذاتها"[53].

من الواضح ان مفهوم الشكل عند لوكاش له دلالة عامة لا تخص الأعمال الفردية، إنما يعني النمط الذي تنتجه مرحلة، ما يجعل منه قضية مضمونية ترتبط ارتباطا مباشرا بالتحولات الاجتماعية والأيديولوجية .

ومن هنا يبدو ان جوهر التمايز والتقييم يعود في الأصل إلى أسباب أيديولوجية، تتعلق بفارق اجتماعي – قيمي، تتقدم بمقتضاه الملحمة – مع إقراره بالشكل الفني المتميّز للرواية الذي يتجاوز شكل الملحمة – وتتخلف الرواية وتنحط عنها، فلوكاش الأخلاقي يسيّر لوكاش الناقد. كما ان كثيرا من المفاهيم النقدية المبنية على هذا التمايز ناشئة عن الآثار الاجتماعية للأيديولوجية البرجوازية. فهذه المفاهيم، في جوهرها ليست مفاهيم نقدية بقدر ماهي اجتماعية، بما يعني ان حركة لوكاش تسير بمسار خاص ينطلق من المجتمع وينتهي بالعمل الفني، فمن المجتمع الإغريقي إلى الملحمة، ومن المجتمع البرجوازي إلى الرواية، وان أي حركة تؤسس قضاياها من الجذر الذي تنطلق منه؛ لذلك كثيرا ما ينزلق لوكاش بسبب هذه النزعة الأيديولوجية نحو مفهوم الانعكاس.

ويميّز من جانب آخر، بين بطل الملحمة وبطل الرواية، على أساس ان كليّة المجتمع الإغريقي ينتج عنها البطل الجماعي، فيما ينتج عن عصر التفتيت الاجتماعي البطل الفردي في الرواية. فبطل الملحمة – كما ينقل لاحقا عن بيلنيسكي – هو الحياة وليس الفرد، والأخير يكون "خاضعا للحدث ويغطي الحدث على الشخصية الإنسانية

(53) م.ن، 18.

بضخامته وأهميته، صارفا انتباهنا عنه، بما تنطوي عليه صوره من إثارة للاهتمام وتنوّع وتعدّد"[54]. أما بطل الرواية فهو إشكالي لما ينتج عن لقائه بمحيطه الاجتماعي من قطيعة. يبحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور، وان كان لا يبرأ هو أيضا من هذا الانحطاط؛ لأنه في اقل تقدير يستعين بأدوات هذا العالم.

ان التلاحم الاجتماعي معيار التمييز بين بطل وآخر، وإيجابية البطل تتعلق بشكل مباشر بلحمته الاجتماعية. فيما لا ينتج عن الانفصال والفردية إلا البطولة السلبية، أو البطل البايروني المعبّر عن الشذوذ الاجتماعي وغير المثير والعادي[55]، الذي تتميز علاقته بمجتمعه بالتقيد والتقلّب والإحساس بالألم لعجزه عن الانتماء، فينتج عنه تمرده وغموضه وعزلته، ممثلا لمادية المجتمع البرجوازي[56].

في عشرينيات القرن العشرين انضم لوكاش إلى الحزب الشيوعي، وكان لذلك الانتماء تأثير ملفت في حياته الفكرية. ففي الوقت الذي كان ينظر، برومانسية سوداوية، لانهيار المجتمع الغربي وفقدان إمكانية الخلاص، وظل يستنجد بعصر الملحمة ، استطاع بعد ذلك، ان يقيم هذه العلاقة على أساس جديد، فعصر الطبقة العالمية الذي يعيش تباشيره يبشّر بالعودة إلى الأصل وتحقيق المجتمع الكلي المتجاوز لتناقضات المجتمع البرجوازي، لذلك لا غرو ان تنزع الرواية العمالية بتصوره نحو الأسلوب الملحمي وتعمل تعديلا عميقا في الشكل الروائي[57]، فهذه الرواية ذات

---

[54] الرواية التاريخية : جورج لوكاش، ت. د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون – بغداد، 1978، 36.

[55] ظ: الرواية التاريخية، 33-34.

[56] ظ: البطل المعاصر في الرواية المصرية: احمد إبراهيم الهواري، وزارة الإعلام والثقافة-بغداد، 1976، 32.

[57] ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 22-23.

الميل التعبوي والقادرة على الكشف عن مواهب وإمكانيات يجهلها أصحابها، والزج فيها بالعمل، هي من أهم العناصر الملحمية.

ان تفكير لوكاش لا يغادر الثنائية الاجتماعية، فإذا كان سابقا (المجتمع الإغريقي – المجتمع البرجوازي)، فبعد التحول هناك (المجتمع البرجوازي – المجتمع العمالي)، ولكنه إذا كان بسبب رؤيته السوداوية المتبرمة يهرب من مجتمعه نحو ماضٍ لا عودة له، ولم يقدّم في (نظرية الرواية) مشروعا للخلاص من التدهور الاجتماعي، فانه يجد الحل في الطور الآخر بالاندفاع نحو المستقبل والمجتمع العمالي.

ان هذه المفاهيم المتكررة يمكن إرجاعها إلى زمن الخير وزمن الشر. والخير والشر مفهومان كثيرا ما تستعين بهما الأيديولوجيا في تقويمها القاطع، حين تجري مفاضلة بينها وبين غيرها؛ لذلك فلوكاش لم يشهد تحوّلا نقديا في طوره الآخر، بقدر ما كان هناك تحوّل فكري، فالتمايز النقدي مازال يقوم على أسس اجتماعية، وان اختلفت من طور إلى آخر. وهنا يبدو ان لوكاش مازال يسير بالطريق نفسها التي سار بها لينين، ومن قبله ماركس وانجلز في نظرتهم للرواية بوصفها شكلا من الأشكال المعبّرة عن الأيديولوجيا المادية. ان إملاءات الموقف الأيديولوجي تمثّلت بالتمييز بين الروايتين (البرجوازية والعمالية) على أساس التبشير بالثورة والتمهيد لها، أو كشف الواقع البرجوازي الزائف، وعلى هذا يميّز بين بلزاك وإميل زولا.

إذا كان المجتمع العمالي الذي يبشّر به بديلا للمجتمع الإغريقي، فان روايته لا شك تقدم البطل الإيجابي الذي مثّلته الواقعية الاشتراكية، وان التضامن الاجتماعي فيها يضيف عليها سعة ملحمية وعظمة لا تبلغها الرواية البرجوازية، ومثال ذلك رواية (الأم) لمكسيم غوركي[58].

[58] ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 22.

يحاول الناقد الماركسي الكشف عن تعبيرية النص عن الأيديولوجيا السائدة، وكيف تؤدي إلى تناقضات فيه تكشف (الوعي الزائف) الذي يحاول النص إخفاءه، يقوم الناقد بفضحه. يظهر هذا في نقد لوكاش لبلزاك الكاتب الرجعي الذي مدحه لوكاش لأنه كشف عن توترات المجتمع الرأسمالي، كما امتدح توماس مان، لأنه كشف بأعماله عن وعي حاد بالأزمة التاريخية للبرجوازية الألمانية. لكنه في نقده لتوماس مان يغض الطرف عن المعاني التي انطوى عليها الدور الثوري للطبقة العمالية الألمانية ضد البرجوازية. كما يذهب لوكاش إلى ان سر عبقرية تولستوي يكمن في اعتناقه لرؤية الفلاحين المستَغلين التي تتفق مع رؤية لوكاش[59]. هذا كله يكشف عن النظرة الأيديولوجية التي تسيّر الناقد، وقد تدعوه، أحيانا إلى اختزال النص إلى ما يوافقه؛ لأنه في الغالب ينقل وجهته هو، مع محاولة خلق حالة انسجام بينها وبين وجهة النص.

2- لوسيان غولدمان:

يستمد العمل الفني معناه، عند غولدمان من علاقته بالعالم المحيط، وان أي قراءة تستغني عن ذلك العالم قراءة مبتورة، لا يمكنها ان تصل إلى حقيقته، لأنها لا تصل إلى (رؤية العالم) التي يعبّر عنها العمل.

ان الشكل الروائي نقل الحياة الفردية، في مجتمع السوق إلى الصعيد الأدبي؛ لذلك لا يوجد تجانس دقيق بين الشكل الروائي والعلاقات بين الأفراد في هذا المجتمع. ان الحياة الاقتصادية تتكون من أفراد يتجهون في علاقاتهم بالسلع نحو قيم التبادل دون قيم الاستعمال، وهذا يمثّل الانحطاط الاجتماعي الناتج عن مجتمع السوق. في مقابل ذلك هنالك أفراد إشكاليون يتجهون نحو القيم الحقيقة للسلع. وهم المبدعون، غير ان

---

[59] ظ: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، 90.

هؤلاء هامشيون لا يشكلون ثقلا حقيقيا في المجتمع، لهذا هم إشكاليون، وليسوا بمنجاة من قيمه. فما ينتجونه من إبداع متميّز سيكون له سعر، وان أي استعمال له لا يمكن إلا ان يمر بعملية التبادل. وهنا يتوحد الفرد الإشكالي مع غيره، في خضوعه لقيم التبادل. والأمر نفسه مع الإبداع الروائي الذي ليس فيه ما يدهش، فالشكل الروائي "هو الشكل الذي يحيا فيه الناس كل يوم عندما يكونون مرغمين عن البحث عن كل صفة، كل قيمة استعمال وفق نموذج منحط بتوسط الكمية وقيمة التبادل، في مجتمع لا يمكن فيه لكل جهد من اجل ان يتجه مباشرة نحو قيمة الاستعمال، ان ينتج سوى أفراد منحطين هم أيضا، ولكن وفق نموذج مختلف هو نموذج الفرد الإشكالي"[60]. وينتهي إلى ان البنيتين (الرواية والمجتمع) متجانستان بشكل دقيق، بحيث يمكن القول ببنية واحدة بشكلين مختلفين. ونتيجة ذلك ان تطور الشكل الروائي المتفق تماما مع العالم المتشيئ لا يمكن فهمه إلا من خلال ربطه بتاريخ هذا العالم.

ظل غولدمان مشدودا، في كل دراساته إلى العلاقة المتينة بين العالمين. وإحكام العلاقة لابد لن يفضي إلى البحث عمّا خلّفته أيديولوجيا المجتمع الرأسمالي المتشيئ في العمل الروائي من آثار ليست مباشرة في الغالب؛ لأنها تتعلق بالشكل الروائي، لكنها تظل بحدود الآثار الناتجة عن الظواهر الاقتصادية. ان تحليل العمل الروائي هو كشف الآثار المختلفة لتلك الظاهرة، كما يجنح نحو تسويغ الظاهرة الفنية وتحليلها على أساس الظاهرة الاقتصادية – الاجتماعية. وهنا يبدو الباعث الأيديولوجي واضحا في هذا المشروع الطامح إلى ربط البنية الفوقية بالبنية التحتية، وان أعلن رفضه لمثل هذه الروابط[61]؛ لان مقولة تناظر البنى التي يأخذ بها تحتمل هذا، علاوة على انه لا يضع

---

[60] مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: لوسيان غولدمان، ت. بدر الدين عرودكي، دار الحوار – اللاذقية، ط1/ 1993، 24.

[61] ظ: م.ن، 24.

العلاقة بين البنيتين على أساس من الوضوح، فهل هو تناظر موضوعي بين بنيتين مستقلتين، أو تناظر يقوم على أساس نقل البنية من مستوى إلى آخر؟ ان ميله للقول الآخر يعني ان بنية العمل الروائي إعادة توليد نوعي لبنية جاهزة وسابقة[62].

ان مفهوم (رؤية العالم) الأساس في نظرية غولدمان يمثّل وسيطا بين العالمين ويعني مجموعة التطلعات والأفكار والأحاسيس التي تجمع أفراد فئة أو طبقة اجتماعية[63]، وهو لا يعبّر عن الواقع التجريبي لأعضاء الجماعة، وإنما الوعي المثالي الذي هو اقصى درجات الوعي الممكن[64]. وهنا ينبغي التمييز بين تشكيل المفهوم وطريقة استعماله. فرؤية العالم تتضمن تصورات فلسفية تعبّر عن المرجعيات الفلسفية التي صاغتها مقولة نظرية على يدي غولدمان، وبين طريقة استعمالها ذات التضمينات الأيديولوجية المعبّرة عن موقف واضح ومعلن من الأيديولوجيات السائدة (البرجوازية والعمالية). إذ كثيرا ما استخدمت لكشف حجم التناقضات والمشاكل التي يعيشها المجتمع البرجوازي.

ان رؤية العالم، بوصفها أداة منهجية، لا تكشف إلا عن مضامين النص، وتنقّب في خفاياه؛ لتصل إلى الرؤية التي كُتب بتأثير منها. وهذا الكشف قد تكون مهمته عامة – كما يؤكد غولدمان – بحيث يستعان بهذه الأداة لدراسة الفلسفة أو الفن أو أي نشاط إبداعي آخر. ومادامت الأداة تساوي في تحليلها بين النص الفني وغيره، فإنها بلا شك ليست أداة فنية، إنما أيديولوجية – لان رؤية العالم قد تكون مفهوما يمزج ما هو أيديولوجي بما هو يوتوبي –ودليل ذلك ان غولدمان في (الاله الخفي) يحلّل إلى جنب مسرحيات راسين خواطر فلسفية لباسكال، لا على أنها عمل أدبي. ان طموحه في

(62) ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 49.

(63) ظ: تأصيل النص، 44.

(64) ظ: النقد الاجتماعي، 53.

إعمام المنهج البنيوي التكويني في دراسة العلوم الإنسانية، مثلما يكشف عن سعته، فانه يؤكد ان أدواته، بحكم ذلك التعميم أيديولوجية؛ لان الإبداع الذي يتحدّث عنه جماعي تتجانس فيه بنى العالم المُبدع مع البنى العقلية لبعض الجماعات. أما ما يملكه الكاتب فلا يتعدى إبداع عوالم تخيلية تحرّكها تلك البنى[65]. وهنا يحذّر بعض النقاد من سريان التناظر بين البنيتين (الاقتصادية والنصية) إلى داخل النص؛ لان دور الخيال الخلّاق والإبداع الفني يمكن ان يقصي نهائيا، وسينتهي الأمر إلى رؤية ميكانيكية للحتمية الاجتماعية[66].

ان الفرد لا يسعه ان يقيم رؤية للعالم، لأنها لا تكون إلا في ظل الجماعة[67]، وان جماعية الإبداع تقتضي ان المبدعين واقعون تحت اسر رؤية واحدة لا فكاك منها، يتم التعبير عنها بطرائق مختلفة، تناسب حقول الإبداع المختلفة. ان إقصاء الطابع الفردي في الإبداع إلغاء لكل ماورائيات النص النفسية، وتوجيه العناية نحو الاجتماعية منها. وعملية التغليب هذه تنطوي على نوايا أيديولوجية، كما تستهدف غايات أيديولوجية يمكن للنص ان يكشف عنها. لذلك يصح القول ان مفهوم (رؤية العالم) ينطوي على فعل أيديولوجي مركّب، يكشف تحيّزا للتضمينات الأيديولوجية دون غيرها، من جانب، وينفذ من جانب آخر، إلى النص من أحد جوانبه ثم يوسع هذا المنفذ ليغدو ممرا وحيدا له. مع ان رؤية العالم لا تشغل كلها المكان الخيالي للعمل الأدبي، وان ما يعطيه مضمونه هو بنية دالّة أكثر تحديدا ومحدودية[68]. لذلك فإنها تنطوي على تضييق لمجال القراءة والفهم والتقويم، مما يشكّل – كما يقول هيندلس –

---

[65] ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 233-234.

[66] ظ: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان): بون باسكادي، ت. محمد سبيلا، 44.

[67] ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 25.

[68] ظ: (مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب): ر. هيندلس، ت. ع. بنعبد العالي في ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 116.

إفقارا نسبيا للموضوع، ويتلف بعضا مما قد يكون جواهر ثمينة، واقل خصوبة فيما يتعلق بتقصي العمل الفني كله كما هو[69]. يعتقد جابر عصفور ان غولدمان يضع، عبر رؤية العالم حدّا فاصلا مع الأيديولوجيا يقول: 'ان جولدمان يرى ان الأيديولوجية منظور جزئي، أحادي الجانب، مشوه للوعي، وليست نظرة شاملة متلاحمة للعالم. وإذا كانت الأيديولوجيا تزييفا للوعي، ومن ثم تبريرا لما هو قائم بتخييل محاسنه، فان رؤية العالم تكدح للوصول إلى لون من الحقيقة، هي في النهاية الحقيقة من وجهة نظر بشر محددين في لحظة تاريخية محددة'[70]. لكن رؤية العالم مادامت تعبّر عن رؤية جماعية تختلف عن غيرها من الجماعات اختلافا قد يصل إلى الصراع، فإنها في الوقت الذي تمثّل فيه البحث عن الحقيقة في تصورها، فإنها تمارس تزييفا بالنسبة لغيرها، بما ينتهي بها إلى ما توصف به الأيديولوجيا، مع كل محاولات التمييز.

ان الاختزال الأيديولوجي للنص الذي يمارسه النقد الماركسي وغولدمان خصوصا 'يدفع هذا الخطأ إلى حدود نموذجية قصوى. إذ ان العمل الأكثر (قيمة) هنا هو ذلك العمل الذي يستطيع (بصفاء) أكبر ان يُترجِم إلى محور (الخلق المتخيّل) Imaginary creation بنية (رؤية العالم) التي تمتلكها فئة اجتماعية أو طبقة. 'ان النص بين يدي غولدمان، يجرّد بفضاضة من ماديته، ويختزل إلى مجرّد عالم مصغّر microcosm عن البنية الذهنية'[71]. والنص – كما يقول ايغلتن – ليس ظاهرة للجوهر الأيديولوجي أو البنية الصغرى التي تنوب عن البنية الكبرى.

---

[69] ظ: (البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 44. ويشير هيندلس إلى عدد من المؤاخذات والمشاكل المتعلقة بمفهوم رؤية العالم. ظ: (مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 116-120.

[70] نظريات معاصرة، 114.

[71] النقد والأيديولوجية، 130-131، و132.

ولا يبعد عن هذا المنحى الأيديولوجي المفاهيم الأخر التي يعتمدها غولدمان، فالفهم الجدلي التكويني للبنية ينتج عنه مفهومان هما: الوعي القائم والوعي الممكن، ويعني الأول حالة الوعي القائمة لدى جماعة ما، والآخر حالة الوعي الذي يمكن ان تكون عليها الجماعة في المستقبل، وهو تطوير وانبثاق عن الوعي القائم(72). واللافت ان المفهومين المترابطين اجتماعيا يؤسسان للبحث عن حالة قائمة وأخرى ستفضي اليها سيرورة التحوّل. وبإسقاطهما على المشروع الماركسي في رؤيته للتغيير، فمن الممكن النظر إلى المجتمع البرجوازي على انه حالة وعي قائم، وما يستدعيه ذلك من معرفة حقيقية، فيما يمثل المجتمع العمالي الاشتراكي حالة وعي ممكن. وفي حالة تحوّل المجتمع العمالي الاشتراكي إلى حالة وعي قائم فان المجتمع العمالي الشيوعي هو ما يمثل حينذاك الوعي الممكن. ان عمليات التحوّل هذه لا تتم مرة واحدة من مجتمع إلى آخر، وإنما من خلال عدد كبير من التحولات الجزئية المتضافرة؛ لذلك فان السيرورة لا تنتهي بتحوّلين أو ثلاثة، لتصل البنية إلى وضعها السكوني، إنما هي مستمرة؛ لأنها تحوّلات جزئية.

ان هذه الفرضية للتحوّلات الاجتماعية التي يعكسها مفهوم الوعي القائم والوعي الممكن، توضّح النوايا الأيديولوجية للتغيير في الفكر الماركسي. وان عملية التمهيد يمكن ان تتم على مستوى الوعي في التمييز بين نمطين منه. كما ان هذه المفاهيم تحوّل النص إلى أداة مرآتية لفهم الواقع الاجتماعي وتقويمه أكثر من فهم النص الفني نفسه وتقييمه. فإذا كان غولدمان يرفض بشكل قاطع مفهوم الانعكاس، فانه يتبنى – من حيث لا يعلن – انعكاسية النظرية النقدية، فالممارسة النقدية ليست

---

(72) (الوعي القائم والوعي الممكن): لوسيان غولدمان، ت. محمد برادة في ضمن، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 37.

إلا مشروعا لتجسير النص نحو منشئه الحقيقي (المجتمع)؛ لان الآليات النقدية التي تعتمدها هي أدوات تتفحص النص لفهم المجتمع.

3- ميخائيل باختين:

تمثل النظرية الحوارية المشروع الفكري الذي ظل باختين مخلصا له، وعاملا على تطويره من جانب وتوسيع تطبيق مفاهيمه على مجالات مختلفة من جانب آخر. إذ لم يكتفِ – وهو الناقد الأدبي – بدراسة الرواية على وفقها، إنما عمد أيضا إلى دراسة اللغة على أساس حواري؛ لأنها ذات طبيعة حوارية. مميّزا في ذلك بين الكلمة المعجمية والكلمة الحية. الأولى هي الإمكانية الكلامية المجردة، لا علاقة لها بإنسان ما يضمنها معانيه أو قيمه أو أيديولوجيته، فهي لا تعرف إلا ذاتها وتعبيريتها المباشرة. أما الكلمة الحية فهي بين يدي إنسان يتوجه بها نحو موضوع معين. هذا التوجه ليس واحدا؛ لان الوسط الفاصل بينها وبين الموضوع المتكوّن من كلمات الآخر في الموضوع نفسه، يقتضي منها الدخول في عمليات تفاعل حية معه. فالموضوع الذي تتوجه نحوه الكلمة مختلَف فيه ملفوف بسديم كلمات الآخرين، أو مضاء بنورها، فتدخل هذا الوسط المضطرب لتندمج مع بعضها وتنفر من الآخر، مما يسهم في تشكيلها وترسيب طبقات معانيها[73]. وهذا كله يعني ان هذه الكلمات والكلمات الأخر المختلفة عنها ليست أوعية مغلقة على معانٍ أفرغت فيها منذ نشأت، ثم احكم إغلاقها، فلا تتأثر بالاستخدام اليومي لها، كأنها جواهر ثابتة. الكلمات من هذا الجانب ليست كالنقود، إذ هي أوعية مفتوحة فيها القدرة على الامتصاص، كلما طال عمرها اكتنزت أكثر، وحوت تضمينات دلالية وأيديولوجية. ان استخدام الكلمة يعني تشرّبها لتضمينات

[73] ظ: الكلمة في الرواية، 29-30.

مختلفة، في مقدمتها الأيديولوجية. لذلك يطابق باختين بين العلامات عموما والأيديولوجيا، ويتوافقان فحيثما كانت العلامة كانت الأيديولوجيا، وان لكل ما هو أيديولوجي قيمة سيميائية[74]. ان العلامات المضمنة التي ينتجها المجتمع هي التي تشكّل الوعي الفردي، فالوعي الذي يتغذى منها يعكس منطقها وقوانينها. ومنطق الوعي منطق التواصل الأيديولوجي والتفاعل السيميائي للعلامات لدى جماعة ما، وان أي سلب للمضمون الأيديولوجي والسيميائي من الوعي لا يبقي منه شيئا لأنه يعبّر عن نفسه من خلال ما سلب منه (الصورة، والكلمة، والحركة،...الخ)[75]. فالوعي متشكّل بشكل غير قصدي من الأيديولوجيا المتسربة عبر العلامات اللغوية وغير اللغوية. وهنا يمضي باختين في عد الأيديولوجيات على أنها ليست مسألة وعي إلى مداه الأبعد.

ان غولدمان -المتفق مبدئيا مع هذا – لا يذهب إلى هذا التشكّل الأيديولوجي للوعي غير المباشر؛ لأنه لا يولي للغة أي ممارسة في البناء الأيديولوجي في وعي الفرد. ويبدو الفارق كبيرا بين غولدمان وباختين في هذا الأمر. باختين معني بكيفية تشكّل الأيديولوجيا في الوعي الفردي، عبر التراكم الذري لتثيث الكلمات. أما غولدمان فمعني بكيفية التعبير عن الأيديولوجيا وليس تشكيلها. ان هذا الفارق لا يعني تقاطعا، إنما تباينا في مساحات العمل المتكاملة بالنتيجة، بحيث يكون مشروع باختين هو الأول (التشكّل والتكوين)، ومشروع غولدمان هو الثاني (التعبير)[*].

---

[74] ظ: الماركسية وفلسفة اللغة، 19.

[75] ظ: م.ن، 22.

[*] يفتّش غولدمان عن الأيديولوجيا في الوعي المعبّر عن رؤية العالم، أما باختين فيفتّش عنها في اللغة من خلال الكلمة؛ لأنها تتشرب الأيديولوجيات. وفيما لا يحتفل غولدمان بالمكنون الأيديولوجي

يتعذر فصل الكلمة عن حمولتها الأيديولوجية؛ لان ذلك يلغي دلالتها، لهذا تختزن الصراع الأيديولوجي، وهي الظاهرة الأيديولوجية بامتياز عند باختين[76]. ان الكلمات –مادة الوعي – تفرّغ حمولتها في الوعي الفردي ليتشكّل على وفقها. يقول باختين: 'ان الوعي يستيقظ على الحياة الأيديولوجية المستقلة في عالم كلمات غريبة تحيط به ولا يستطيع في البدء فصل نفسه عنه. فالتمييز بين كلمته وكلمة الأخر، بين فكره وفكر الآخر يأتي في وقت متأخر إلى حد ما'[77]. وهذا ما يواجهه باختين بالانفتاح المتمثّل بالنزعة الحوارية الحتمية هي الأخرى بحسبه يعيش ضمنها الإنسان؛ لان الفرد متوجّه دائما إلى آخر؛ فنحن نخفق في النظر إلى أنفسنا بوصفها كليات، لذلك فالآخر ضروري لإكمال وعينا[78]. وان الحوارية المعادل الذي يكبح يقينية الأيديولوجيا وانغلاقها.

للغة، ويتعامل معها كالوسط الشفاف الذي تشكّله كل مرة رؤية العالم، ثم يعاد تشكيلها، لتكون اللغة بمثابة الأداة المرنة التي يصوغها الاستخدام المتكرر، من دون ان يطرأ عليها تغيير؛ يعتقد باختين خلاف ذلك بان الأيديولوجيات، لو قدّر لها ان تلتقي على صعيد واحد لكان (الكلمة)؛ لذلك فلا لون لها، ليس لأنها شفافة، إنما لأنها تحتوي الألوان كلها، علاوة على تأثرها بكل استخدام، كما إنها ليست الأداة النقية التي تعبّأ بالمقاصد لاحقا، إنما تأتي للاستخدام محمّلة، لذلك يعتقد ان مهمة الباحث هي كشف الخزين الأيديولوجي الذي تنطوي عليه، بينما يكتفي غولدمان بجس حمولتها الأيديولوجية القابلة للتفريغ. أي ان اللغة وعاء للأيديولوجيا، بينما هناك تحملها في دمها. صحيح انهما يتفقان ان الأيديولوجيا ليست واقعة وعي، لكن غولدمان يحيلها إلى (رؤية العالم) المرتبطة بمفهومه غير الواضح عن (اللاوعي)، بينما يفهمها باختين على أنها جزء من اللغة التي نستخدمها.

[76] الماركسية والنقد الأدبي، 23.

[77] الكلمة في الرواية، 127.

[78] المبدأ الحواري، 123.

ان باختين يدرك جيدا ان الأيديولوجيا المتسرّبة إلى وعي الفرد عبر اللغة، لا تخلو من الدوغمائية، لهذا فان منهجه ينزع نحو التخفيف من تشددها وتحجيم الاستلاب الفكري الذي تمارسه؛ لتبدو النزعة الحوارية حاجة إنسانية وحضارية، مثلما هي حاجة فكرية تُقرأ من خلالها النصوص الأدبية. في ضوء ذلك يبدو المنهج الحواري اكبر من ان يؤطر بحدود السرد؛ لأنه يؤسس لرؤية فلسفية تضع العلاقات الإنسانية في إطار اجتماعي تواصلي يشكّلها وتنمو في ظله. وهذه الرؤية تناهض سلطوية الأيديولوجيا. وهذا موضع ضرورتها.

لقد تأسس كثير من مفاهيم باختين النقدية في ظل الجو السياسي والثقافي السائد في النصف الأول من القرن العشرين في روسيا والعالم الغربي عموما، فكانت محاولة لمواجهة تلك التحدّيات، وإعادة صياغة للواقع الذي أثقلته السلطات الشيوعية ثقافيا.

وفي هذا الإطار يميّز بين الخطاب السلطوي والخطاب الإقناعي، بوصفهما خطابين مختلفين، فالخطاب السلطوي يفتقر إلى الإقناع الداخلي، أما الخطاب الإقناعي فيفتقر إلى السلطة. الخطاب السلطوي يتطلب الاعتراف والإصغاء، سنده السلطة لا الإقناع، كما انه لا يتموضع بين خطابات أخر متعادلة، يمكن الاختيار من بينها وهو لا ينتهك كالتابو، كما يلج وعينا ككتلة متماسكة لا تقبل التقسيم، فأما القبول به كاملا أو رفضه، وهو ملتحم بالسلطة في البقاء والسقوط، وان المسافة التي يتأرجح فيها بين القبول والرفض تكون مستحيلة لأنها ثابتة من البدء حتى الانتهاء.

ان ما يميّز الخطاب السلطوي انه خطاب غير حواري، لا يندمج في خطابات أخر؛ لأنه على درجة كبيرة من التراص لا يمكن شحنة بتغييرات معنوية بمساعدة سياق جديد، وان اكتمال معناه وواحديته وجموده ينفي إمكانية تشخيصه الأدبي لعدم

تمكنه من تكوين ثنائية صوتية، فيقبل التهجين. والخطاب السلطوي حين يفقد سلطته يتحول إلى رفات، فلا يدخل في أي سياق أدبي إلا بوصفه جسما غريبا، فلا لعب حوله ولا انفعالات، ولا حياة حوارية مضطربة؛ لذلك لم ينجح في الرواية، كما يقول باختين.

في مقابل ذلك يتميز الخطاب الإقناعي بانه غير منجز، وحين نستخدمه فان نصفه لنا ونصفه لغيرنا. واللافت ان باختين يصفه بانه خطاب معاصر ولد في داخل منطقة التماس بالحاضر الناقص ويتوجه لمعاصر(79). فالعنصر المكوّن له هو فهمه للحاضر. أما الخطاب القادم من الماضي فليست له قدرة على مثل هذا الفهم، وهنا يبدو التوجه الأيديولوجي لمشروع باختين، فالخطاب غير الحواري، مثلما هو خطاب سلطة فهو خطاب ماضٍ، وهذا يضعنا أمام موقف واضح من السلطة الماركسية الستالينية والسبيل الذي يسلكه في مناهضتها عبر تزييف خطابها واتهامه بانه غير حواري: سلطوي، متحجّر، أحادي المعنى، لا يستطيع ان يدخل في علاقات حوارية جديدة مع غيره. يستعين في ذلك بأحد المفاهيم الأصول والأدبيات الرئيسة في الفلسفة الماركسية، وهو مفهوم التشيء. فالخطاب الذي يفقد حواريته النظرية خطاب (متشيئ). وكأنه يجتهد بان يرد على الفلسفة التي اجتهدت في كشف تشيء السلع في النظام الرأسمالي، فإذا بها تشيء خطابها وتحوّله إلى خطاب سلطوي ينبعث من الماضي ولا ينبثق من العصر. يكتسب التشيء عنده إزاحة دلالية في غاية الخطورة، ويتحوّل من سلاح بيد الماركسية إلى سلاح ضدّها يقود إلى تعريتها، فتشيء الخطاب مقدمة إلى تشيء السلطة.

(79) ظ: الخطاب الروائي، 109-111.

ان هذا الفهم لا يعني ان باختين كان رافضا للماركسية بوصفها فلسفة ومنهجا- إذ ليس هنالك مؤشرات واضحة بهذا الخصوص، ان لم يكن عكس ذلك هو الصحيح. فباختين كان ماركسيا بقدر أو بآخر، وهو الذي كتب عنها كتابا (الماركسية وفلسفة اللغة). لكن الواضح ان موقف الرفض الذي يبديه هو موقف من السلطة السياسية.

لقد عبّر عن رفض السلطة السياسية المطلقة غير مرة، من خلال عدد من أدواته النقدية، فقد نادى بتحجيم سلطة المؤلف، -الراوي، هذا التحجيم الذي سينشأ عنه توسيع سلطات البطل وحدود كلمته من خلال الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية). مثل هذه المطالبة يمكن فهمها على أنها تبشّر بعهد جديد يتمثّل بتضييق سلطات المؤلف الواسعة وإتاحة الفرص الكافية للأبطال ان يعبّروا عن أنفسهم وعدم انحيازيتهم، كما يقول بحرية كافية، وحصر سلطات المؤلف بحدود الإبداع الفني، ولا يصل إلى خلق مقبولية أو عدم مقبولية تجاه أي شخصية وفرضها على القارئ. ان خلق عدد من الشخصيات أو الخطابات المتكافئة سيقلل من سلطة المؤلف الأيديولوجية، ويضع القارئ – أول مرة – أمام فرصة التعاطف أو عدمه مع أي منها من دون إملاءات المؤلف. وفي هذا يستشهد باختين بقول أحد الأدباء في تمييز روايته، بانها أول مرة في الأدب الروسي تحاول ان لا تكشف عن موقف المؤلف مع (نعم) أو مع (لا)، ليؤكّد ان ذلك يتصل بشكل ملفت بتعدد الأصوات. وهي السمة التي ميّزت أعمال دوستويفسكي. ان موقفه اتجاه البطل موقف حواري حتى النهاية، وهذا ما يؤكد استقلاليته وحريته وعدم انحيازيته. 'البطل بالنسبة للمؤلف لا (هو) ولا (أنا)، بل (انت) الكاملة القيمة، أي (أنا) الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق'[80]. فالبطل خطاب كامل القيمة، وليس مجرد عنصر صامت في خطاب المؤلف، وان خطة الأخير حول

[80] ظ: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 89-93.

البطل هي خطة حول الخطاب، فتتوجه إليه بطريقة حوارية. وبالنتيجة فان المؤلف يقص روايته لا عن البطل بل مع البطل. من هذا الجانب يتأكد الاستقلال الواضح للبطل عن المؤلف، ومن جانب آخر يشدد أيضا على استقلال الشخصيات بعضها عن البعض، وإفساح المجال أمام وجهات نظر الأبطال لان تكشف عن نفسها بكل امتلاء واستقلالية[81]. ان تأكيد باختين ان (البطل كلمة)، يعني ان الكلمة موقف أيديولوجي ما، وعدد من الأبطال عدد من الأيديولوجيات، وتقديم هذا العدد، والوقوف منها على مسافة واحدة يعني التحرر من السلطة الأيديولوجية للمؤلف، وهذا يتطلب قدرا كبيرا من التنازلات الذاتية؛ لذلك يعبّر تشيربنشفسكي كما ينقل باختين، عن الرواية الحوارية بـ (الموضوعية)[82]. فهذه الشخصية ذات طبيعة حوارية كما ينص. ان التحوّل من (الرواية المناجاتية) إلى (الرواية الحوارية)، تحوّل ثقافي ينتج عنه انتقال مركز الثقل من المؤلف إلى القارئ، وانتقال من رواية بسيطة أحادية الرؤية، لا تخلو من التلقين، إلى رواية معقّدة متداخلة. النص الحواري مقدمة تحقيق سلطة القارئ.

إن الانتقال الثقافي الذي حجّم سلطة المؤلف على (مخلوقاته)، وتركها تنمو نموا داخليا؛ يؤسس ثقافة سياسية جديدة ترتكز إلى المنطق الحواري، فإذا كان المجتمع ليس مخلوقا للسلطة، كما هو شان المؤلف مع شخصياته، فان السلطة أولى – من هذا الباب –بتبني المنهج الحواري والانفتاح على الخطابات الأخر المختلفة والمغايرة. لذلك نعتقد ان المنهج الحواري، في أساسه مواجهة ثقافية للسلطة الماركسية (المناجاتية) وتشخيص مكمن الفشل الذي ستنتهي إليه، فإذا استطاعت الإيمان والعمل به، فإنها ستكون قادرة على تخطي أهم العقبات التي تواجهها، والتخفيف من قبضتها الحديدية.

---

[81] ظ: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 90-95.

[82] ظ: م.ن، 94-95.

لقد خضعت المرحلة الثانية لهيمنة واضحة للمرجعيات الأيديولوجية، سواء أكان الموقف الرافض للنظام الرأسمالي، واستبدال نظام آخر به، تحل معه مشاكل الإنسان (لوكاش وغولدمان)، أم كان التخفف من سلطة الماركسية (باختين). لقد كان المشروع التبشيري للماركسية أحد المرجعيات الواضحة لنقد (لوكاش وغولدمان)، فيما كان الموقف الناقم على السلطة الماركسية مرجعية أخرى تأسست في ضوئها نظرية باختين.

المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد النظرية)

تتمثل هذه المرحلة بأعمال كل من بيير ماشيري وفريدريك جيمسون وبير زيما وتيري ايغلتن وكلود دوشيه ودوموا وميشال زيرافا وغيرهم. وتتميّز بأنها جاءت في أعقاب نضج النظريات الاجتماعية ورسوخها في الأوساط الثقافية، وانحسار سلطة المرجعيات الأيديولوجية. فقد كان رواد هذه المرحلة اقل خضوعا لتلك المرجعيات؛ لذلك جرى كثير من عمليات إعادة النظر والمراجعة لاهم القضايا، في ضوء رؤية أكثر موضوعية واقل حماسة، تحاول ان تتجاوز نقاط الضعف والإخفاقات في نقد المرحلتين السابقة والتأسيس لما أغفلتاه. كما تميّز مشروع هذه المرحلة بانه ليس بصدد إنتاج نظرية، في الأقل بحدود المنتمين منهم للماركسية. إنما الإفادة من النظريات المجاورة، فقد سعى كُتّاب المرحلة، وبمقدمتهم بيير زيما إلى إنهاء القطيعة بين البنيوية التكوينية والبنيوية الشكلية والمزاوجة بين المشروعين.

لقد وقع نقّاد المرحلتين الأوليين تحت الضغط المباشر للأيديولوجية الماركسية، فاندفع بعضهم إلى تسخير الأدب لمشروعه الإصلاحي، كما ربط بعضهم الآخر آليا بين البنية التحتية والبنية الفوقية، ورأى في الأدب انعكاسا للواقع الاجتماعي وما فيه

من صرعات طبقية وتناقضات، عادّا الأدب جزءا من الأيديولوجيا، من دون تفريق كبير بينهما وبين الأشكال الأخر.

تعد مقولة الانعكاس واحدة من المفاهيم المعقّدة التي ليس من السهل القطع فيها برأي يكشف حقيقة العلاقة بين العمل الروائي والواقع الاجتماعي، فالعمل الروائي يتحدّث عن واقع اجتماعي وما يمور فيه من علاقات مختلفة، وهو من هذا الجانب يعكس ذلك الواقع. لكن هذا الانعكاس بالوقت الذي يظهر علاقة حقيقة بين الرواية والواقع، فانه يفتح الباب واسعا أمام إشكالات عميقة تتعلق بحدوده وسلبية المفهوم ومطابقته للواقع وخضوعه له. ان الوقوف على حقيقة إشكالياته يفضي إلى التنكر له خوفا من مقتضياته؛ لذلك ظلت قضية الموقف من طبيعة المحاكاة مثار جدل مستمر منذ الإغريق إلى النقد الماركسي. وفي هذا الجدل عملت المرجعيات الأيديولوجيا دورا حاسما في ترجيح الموقف النقدي من علاقة الرواية أو الدراما بالواقع.

لقد كان لينين يذهب إلى ان الرواية تعكس مظاهر الواقع، مستعملا تعابير مختلفة في توثيق هذه الرابطة (المرآة، الانعكاس، التعبير). والانعكاس هو المصطلح الأكثر رواجا في النقد الماركسي، لكنه لا يبتعد كثيرا عن المفهومين الآخرين. ان العمل الأدبي مرآة للحياة، غير ان هذه المرآة ليست حرفية تعكس الواقع بصدق تام، إنما تعكس الأشياء بطريقة خاصة، فهي تختار وتنتخب ولا تعكس الواقع بأكمله، وهذا ما يجعل لوكاش أيضا يحمل على الطبيعيين – كإميل زولا – الذين راكموا التفاصيل للإيهام بالواقعية[83]. عادّا ذلك تشويها للواقعية. وكان نقد لينين لتولستوي ليس موجها، كما يقول بيير ماشيري إلى "تكريم رجل عظيم، وإنما يرمي إلى منح الأدب

---

[83] ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 30.

دوره الحقيقي في اللحظة التي يمكنه فيها ان يضطلع به"[84]. وان العمل الأدبي لا معنى له إلا في إطار علاقته بالتاريخ، فالمرحلة التاريخية هي التي تمنحه سماته، ويمكننا من خلاله ان نحدد ملامحها، وهذا يرجع إلى تداخل العمل السياسي وعلاقته بالواقع مع العمل الأدبي ومعاملة الأدبي معاملة السياسي، وكأن الأدب أحد أدوات الثورة؛ لذلك يصف تولستوي بانه (مرآة الثورة الروسية).

ان مطابقة الأدب للواقع بقدر أو بآخر، موضع تحفّظ نقاد المرحلة الثالثة، لذلك عملوا، بعد ان هدأت عاصفة الثورة الاشتراكية، على إعادة النظر في مفهوم الانعكاس وتطوير الموقف النقدي منه. يرتبط الانعكاس بطبيعة إدراك الواقع، والإدراك يختلف عن الوعي من حيث ان الأخير معرفة نظرية، والإدراك أقرب إلى المعرفة الحدسية. فللكاتب وسائل خاصة تميّز إدراكه، وحتى لو جاز توصيف إدراكه بانه ضرب من المعرفة، فعلام تُصب هذه المعرفة: أعلى إدراك أيديولوجي للواقع، فيكون الأدب وظيفة إعلامية، أم تُصب على الواقع نفسه، فيكون وعاء للمعطيات المادية الأخر؟ ان المعرفة المباشرة بالواقع لا تتحقق إلا في العلم، واي معرفة أخرى لا تدرك الواقع بمعزل عن الأيديولوجيا، لهذا يعتقد ماشيري ان العمل الأدبي لا يتصل بالواقع اتصالا مباشرا، لوجود حواجز بينهما، فالأيديولوجيا تدخل بينهما لتكون سلطة تمنع الانعكاس المباشر للواقع[85]. وإذا كان الفن مرآة للحياة، عند ماشيري، فإنها مرآة من نوع خاص، انتقائية تنتخب من الواقع بعضه. واختياراتها ليست عشوائية، لذلك هي معبّرة فيما تنقله وما تتركه على حد سواء، وإذا كانت المرآة تقوم

---

[84] لينين ناقدا لتولستوي: بيير ماشيري، ت. وتق. عبد الرشيد الصادق محمود، مجلة فصول – القاهرة، مج 5 ع3/ 1985، 142.

[85] ظ: م.ن، 147-149.

على الاختيار والانكسارات الضوئية، فان مفهوم الانعكاس لن يكون له سوى فائدة ضئيلة، لذلك يدعو ايغلتن إلى اطراحه والعدول إلى ما هو ضروري.

من جانبه تبنى لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين تصوّر لينين في الانعكاس في 'أن كل إدراك للعالم الخارجي يقوم على انعكاس هذا العالم في الوعي الإنساني'[86]. وان المفاهيم انعكاسات للواقع الخارجي في الذهن، غير ان المعرفة عنده ليست مجرد انطباعات حسيّة، بل انعكاس لواقع موضوعي أكثر عمقا وشمولا من المظهر الحسيّ. وهذه الصيغة لمفهوم الانعكاس – التي تعني إدراك الجوهر المكوّن للواقع الحسيّ التي يكشف عنها العلم والفن – يعدّها ايغلتن الصيغة الأفضل، لكنه يشكك فيها لأنها لا تترك مجالا للانعكاس؛ فما يقصده يمثّل المبدأ المشترك لكل وسائل السيطرة على الواقع، النظرية والعملية، من خلال الوعي الإنساني وهذا الانعكاس الكلي أساس الانعكاس الفني[87].

من جانب آخر يحمل ايغلتن على غولدمان تصوّره لـ (رؤية العالم) لأنه يجرّد النص بفضاضة من ماديته ويختزله إلى بنية ذهنية تساوي بين النصوص المختلفة التي لا يمكن لها ان تعكس رؤية واحدة[88]. كما ان فهمه للوعي أقرب للفهم الهيغيلي منه إلى الماركسي، فعنده الوعي الاجتماعي تعبير مباشر عن الطبقة الاجتماعية، وان العمل الأدبي تعبير مباشر عن هذا الوعي[89]. وبذلك تتهاوى كل الجهود المضنية التي بذلها

---

[86] ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 35.

[87] ظ: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل، دار المعارف بمصر -القاهرة، ط2/ 1980، 118.

[88] ظ: النقد والأيديولوجية، 130 -131.

[89] ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 31.

غولدمان للفرار من مفهوم الانعكاس، لان العمل الأدبي بهذا المعنى، بطريق أو بآخر انعكاس للواقع.

مقابل هذه الموقف التي مهما ابتعدت عن مفهوم الانعكاس، عادت إليه من طريق آخر، تطرح المرحلة الثالثة تصوّرا أكثر مقبولية، وابعد من الوقوع في هذا المنزلق. يرى ماشيري ان مهمة الفن تشويه الواقع لا محاكاة، وان التطابق معه يلغي الفن. ويتصل ذلك بفهمه لمفهوم (المرآة الانتقائية) الذي تقدم[90].

أما ايغلتن فيعلن رفضا قاطعا لأي انعكاس. يقول: "النظرية التي ترى ان الأدب (يعكس) الواقع نظرية واضحة التهافت، خصوصا في أكثر أشكالها سذاجة، لأنها تشير إلى علاقة سلبية بين الأدب والمجتمع"[91]. والنص عنده ليس تعبيرا عن أيديولوجيا، كما ان الأخيرة ليست تعبيرا عن الطبقة الاجتماعية. ولغرض توضيح العلاقة بين النص والواقع يشبهه بالعلاقة بين الإنتاج الدرامي والنص الدرامي، فالإنتاج الدرامي لا يعيد إنتاج النص ولا يعكسه، "بل هو (ينتج) النص محوّلا إياه إلى كينونة فريدة غير قابلة للاختزال. لا يحاكم الإنتاج الدرامي بالنظر إلى الدقة والأمانة في نقل النص"[92]. وان كان (التمثيل) مصطلحا خادعا ومضلّلا؛ لأنه ينطوي على محاكاة لوجود قبلي، لذا يقول ان الممثل ينتج دوره كالنجار الذي يصنع كرسيا من الخشب وليس كالساحر الذي يبرز من العدم أوراق اللعب، ان عملية التحويل لوسائل المسرحية في الإنتاج ينم عنها ابتعاد عن النص، بحيث ان إنتاجين سيكونان مختلفين لنص واحد[93].

---

(90) ظ: لينين ناقدا لتولستوي، 148.

(91) الماركسية والنقد الأدبي، 35.

(92) النقد والأيديولوجية، 93.

(93) ظ: النقد والأيديولوجية، 94 – 95. ولتفصيل أكثر، ظ: 93 – 113.

لقد صوّر بعض نقّاد الاتجاه الاجتماعي، وفي مقدمتهم غولدمان، علاقتهم النقدية مع البنيوية الشكلية شبيهة بالعلاقة بين النظام الرأسمالي والنظام الماركسي، وان الماركسي لا يمكن له ان يكون رأسماليا باي حال من الأحوال، وان يقف موقفا مستريبا من النقد الرأسمالي، فلا سبيل إلى قبوله ومحاورته. وتبدو الدوافع الأيديولوجية المعادية للأنظمة الرأسمالية واضحة في هذا التوجه. غير ان نقّاد المرحلة الثالثة لم يقبلوا بهذه العلاقة المتوترة، فعمدوا إلى تشخيص مشكلة النقد الاجتماعي في ابتعاده عن الشكل، لذلك جرت على أيدي بعضهم محاولة المزاوجة مع المناهج الشكلية، والإفادة من المداخل اللسانية في هذه المناهج والتركيز على الخطاب، لتأسيس علم اجتماع النص، بحسب بيير زيما، والعناية بالوظيفة الاجتماعية والأيديولوجية للجملة، لان القيم الاجتماعية لا تملك وجودا مستقلا عن اللغة "وان الوحدات المعجمية، الدلالية والتركيبية تجسّد مصالح اجتماعية ويمكن ان تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية"[94].

لقد خضع كثير من النقاد الماركسيين لاستقطاب أيديولوجي دفع بقضية الشكل الفني إلى الخلف. والنظام الاشتراكي مثلما قبل طائعا الدفاع عن الطبقة العمالية، في مقابل دفاع النظم الرأسمالية عن البرجوازية، فانه قبل من جانب آخر الدفاع عن المضامين الاجتماعية والأيديولوجية نقديا، مقابل دفاع النظريات الشكلية عن الشكل الفني. وكأن الصراعات السياسية تلقي بظلالها على الصراعات النقدية. ان الاندفاع الأيديولوجي في النقد الماركسي تولّد عنه فقر في الجماليات والعناية بالشكل الفني، الأمر الذي يعترف به نقّاد المرحلة الثالثة، فهذا النقد لم يبذل الجهد الكافي لمعالجة الشكل الفني؛ لأنه حصر جهده بالمتابعة المضنية للمضامين[95]. وهذا ما يمثل احدى

---

[94] النقد الاجتماعي، 177.

[95] ظ: الماركسية والنقد الأدبي، 27.

عقبات إقامة علم جمال مادي[96]. ويبدو ان هذا الاعتراف الماركسي جاء بعد ان تحلل من كثير من القيود السابقة والاندفاعات الأيديولوجية التي شهدها هذا النقد على يد المرحلة الثالثة التي كانت اقل تأثرا بما سبق.

[96] ظ: النقد والأيديولوجية، 25.

المبحث الثالث

النظريات البنيوية

أولا/ البنيوية والمناخ الأيديولوجي

ظهرت البنيوية في ظل وضع ثقافي معقّد في الحضارة الغربية، أسهم في تعقيده مآل النظام الرأسمالي الذي اختفى فيه الفرد، والذاتية المفرطة في الفلسفة الوجودية والنهايات المغلقة التي انتهت اليها، وتعالي التاريخ في الفلسفة الماركسية وهيمنة الاقتصاد، علاوة على الإحباط السياسي الناتج عن تشوّه التجربة الاشتراكية في النظام الستاليني، والثقة الكبيرة التي أولتها ظاهراتية هوسرل بالوعي الإنساني. لقد أسهمت هذه الظواهر المختلفة في بناء النظرية البنيوية، وان كثيرا من مواقفها جاء نوعا من ردات الفعل إزاء تلك الظواهر التي تجلّى رفضها فيما قدمته البنيوية من مشروع يتجاوز الذات الفردية ويلغي التاريخ لما هو أكثر غورا منه (البنية). لم تكن البنيوية نظرية سياسية، لكنها تنم عن مواقف سياسية، فقد زوّدت، كما تقول اديث كيروزويل اليسار الفرنسي بنظرية شبه سياسية، لا تبتعد عن الاتجاه الاشتراكي، لكنها تباعدت به عن التورط في الماركسية في أعقاب فشل التجربة السوفيتية[97].

لقد مثّلت البنيوية من هذا الجانب محاولة لإعادة صياغة الواقع الذي انتهى اليها، تقوم على أساس التشكيك بكثير من الأسس التي بني عليها. فهي مثلما لا تحتفل بالتاريخ والمحور التاريخي[*]، فإنها لا تتحمس كثيرا للمنهج التجريبي الذي بنيت

[97] ظ: عصر البنيوية: اديث كيروزويل، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية – بغداد، 1985، 14.

[*] آثرت البنيوية الأجناس الأدبية التي تتسم بالتكرار لا الابتكار، كما يصف ريكور، (كالحكايات والأساطير والمرويات التراثية). ظ: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت. وتق. سعيد الغانمي، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1999، 46. كما كان التحليل التزامني أكثر جدوى في الموضوعات التي اختارتها البنيوية (كأنظمة القرابة

عليه الحضارة المعاصرة، وتستعيض عنه بالمنهج الاستنباطي. وقد انعكس موقفها من التاريخ على فهم البنية نفسها، فهذه تخضع لنظام ثابت ومستقر يخلو من أي صراع، فلا تتصف بطبيعة جدلية، فـ"التغيير اضطراب وإخلال بالتوازن في نظام خال من الصراع في جوهره، فيتمايل للحظة، ثم يستعيد توازنه ويحتوي التغيير الحاصل"[98]. لذلك مثّل التغيير الاجتماعي إشكالية للبنيوية الباحثة عن النظام.

ويعتقد بعض الباحثين ان من أسباب ظهور البنيوية وانتشارها خيبة امل المثقفين الفرنسيين من التطورات الأيديولوجية التي كانت تاريخيا مصدر فخرهم، "فتنويرية اليعاقبة وأفكار فولتير وروسو، أدت إلى تسريع عملية اللاادلجة، ونزع الثقة من فلسفة تاريخ القرن التاسع عشر. ولهذا لعبت النزعة اللاتاريخية في البنيوية دورا كبيرا في حياة فرنسا الفكرية"[99].

من جانب آخر ظهرت البنيوية في وقت سادت فيه تجزيئية العلوم حتى تفتت المعرفة وتشظت، ولم تنج الفلسفة من ذلك ونزلت من عرشها لتقوم بلعبة الكلمات المفقودة، بتعبير روبرت شولز. ففلاسفة اللغة والوجوديون وذرية برتراندرسل وغيرهم

والأساطير واللغة والفكر،... الخ)، فطبيعتها النسقية تجعل من التعاقب التاريخي اضطرابا وتهديدا للنسق. ظ: البنيوية والتاريخ: اضولفو باسكيز، ت. مصطفى المسناوي، دار الحداثة – بيروت (د.ت)، 19–20. لكن البنيوية في مقابل ذلك، لا تقدّم تفسيرا لتاريخ غير تام، متغيّر، وفي حال تطوّر، ولا تدرس السيرورات. فهي غير قادرة على شرح كيفية تحوّل حالة إلى أخرى. ظ: (ما الذي يمكن للبنيوية ان تقدمه لنا): سوزان روبين سليمان في ضمن، ما هو النقد: إعداد وتقديم بول هير نادي، ت. سلامة حجاوي، م. د. عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1989، 83.

[98] نظرية الأدب: ايغلتن، 192.

[99] من الفلسفة الوجود إلى البنيوية، دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسة: ت. ا. ساخاروفا، ت. وتق. د. احمد برقاوي، دار دمشق-دمشق، ط1/ 1984، 165.

جعلوا من التبعثر يتحكم في العالم الثقافي في النصف الأول من القرن العشرين[100]. ونتيجة ذلك، المزيد من الإحباط والضياع والعبثية في حياة الإنسان الذي سلبت النزاعات رغبته الحميمة في الانتماء والانتساب للمجتمع والأشياء من حوله، لذلك ظهرت بوصفها "منهجية لها إيحاءاتها الأيديولوجية بما أنها تسعى لان تكون منهجية شاملة توحّد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنه ان يفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية"[101]. وان الواقع الخارجي المفتت ليس إلا مظاهر خادعة؛ لأنه يتألف من موجودات مستقلة تدرك سماتها بصورة فردية يمكن تصنيف طبيعتها تبعا لذلك[102]. والسؤال هنا: ما الذي يزعج البنيوية في هذا التشتت مادام الأمر يتم بناء على ضرورات علمية وتراكمات معرفية بلغتها العلوم؟ بعبارة أخرى: هل باعث التبرم رغبة علمية أم شيء آخر؟ يبدو ان مهمة لملمة العلوم لا تعود إلى باعث علمي. فالعلم، بنفسه لا يعنيه ان يكون مفتتا أو متحدا؛ لهذا تبدو الرغبة الأيديولوجية هي الدافع وراء هذا المسعى الذي شكّل أولوية فيها. فهي لا تريد إنقاذ العلم، إنما إنقاذ الإنسان الباحث عن يقينه الذي بدأ يتسرب بسبب ذرية العلوم، اذ أصبحت العلوم كالأجرام الفضائية المبعثرة في كون فسيح. وان لملمة الشتات هي الطريق الذي يعيد للإنسان الإجابات التي تحفظ له يقينه وجدوى الحياة.

في إطار هذا الفهم نستطيع ان نرى ضرورة أخرى ألحّت عليها البنيوية، هي النزعة العلمية والرغبة في اللحاق بالعلوم الطبيعية التي تتوافر على اليقين العلمي. لقد

(100) ظ: البنيوية في الأدب، 11.

(101) دليل الناقد الأدبي: د. ميحان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي-بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2002، 67.

(102) البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ت. مجيد الماشطة، م. د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1986، 14.

كانت رغبة شتراوس واضحة في عبور هذا الحاجز الفاصل بين العلمين، ويجعل العلوم الإنسانية تنظر بعين الحسد للجانب الآخر حيث العلوم الطبيعية، فكان يطمح للحاق باللسانيات التي بلغت ذلك أولا. وجرّاء ذلك رفض انتسابه للفلسفة، واكد انه أنثروبولوجي[103]. لقد مثلت النزعة العلمية، فيما وفرته من (نماذج) أو (بنيات) و(مخططات) محاولة تجاوز كل نزعة ميتافيزيقية والتحرر من كل أيديولوجيا "والتواجد فوق أرضية علمية صلبة لم يعد يشيع في أجوائها عفن المثالية"[104] بتعبير بعض النقاد.

من جانب اخر، لم تكن الحضارة الغربية الحديثة على وفاق مع الدين، فقد نظرت إليه على انه جزء من ميراث مرحلة التخلّف التي عاشتها أوروبا في القرون الوسطى في ظل الرعاية البابوية التي حجرت على العقل. وحين هجرت الدين كانت تبشّر بالعلم دينا جديدا، فإذا كانت الأديان – ومن قبلها الأساطير – تتولى تفسير الظواهر المختلفة وتوفير اليقين، فان ذلك أصبح احدى مهمات العلم. وكلما توافر اليقين العلمي في التفسير، توافر في مقابله يقين ديني لدى الإنسان. ان شرط العلمية الذي حققته العلوم الطبيعية أولا منحه الأمان، أي حقق وظيفة أيديولوجية، علاوة على المكتشفات التي يسرت حياته. لقد أدت العلوم الطبيعية للإنسان وظيفتين: تقنية ودينية، هيأتا له الاعتقاد انه يعيش في عالم يمكن فهمه وتفسير ظواهره والتنبؤ بها. وهذا يقلل من هول إحساس الإنسان حين يرنو إلى كون لا نهاية له. فكانت العلوم السلاح الأمين بيده ضد كل مخيف، أو مجهول، وغير مطواع. وفي ظل الوضع الأيديولوجي الذي بلغته العلوم الطبيعية بسبب صرامتها، حاولت العلوم الإنسانية – المعنية بالإنسان أولا – اللحاق بالدين الجديد والمشاركة بسهم فيه. وطريقها النزعة العلمية التي مكّنت من بلوغ هذه المرتبة. وكانت البنيوية في سياق هذا المسعى قد

---

(103) ظ: الانتربولوجيا البنيوية، 1/ 45-54 و92.

(104) مشكلة البنية، 13.

اجتهدت بان توفّر يقينا أكثر صلابة واقل تشتتا من العلوم الطبيعية. فما دامت الظواهر المختلفة تُرد إلى بُنى متشابهة، فلا خشية من التعدد، ما دمنا على يقين من جوهره. ان تحقيق هذا اليقين ينطوي على وعود دينية.

لكن البنيوية في طموحها قد انتصرت للعلم على حساب الإنسان والتاريخ والفلسفة[105]. وكأن ذلك ثمن الصرامة التي تنشدها؛ لهذا وصفت بانها (لا إنسانية) anti-humanist، ليس بمعنى ان أنصارها يسلبون من الأطفال حلواهم، كما يقول ايغلتن. "بل بمعنى انهم يرفضون الأسطورة التي مفادها ان (التجربة) الفردية هي مبتدأ المعنى وخبره"[106]. فإذا كان الاعتقاد سابقا ان المعنى أخلقه أنا أو نخلقه معا، فقد أصبح محل نظر، فكيف يمكن ان نخلقه، ما لم تكن قواعده موجودة مسبقا، أي ان بنية تسبقه مكنتنا منه. فحين تعلّمت لغتي يوم كنت وعيا غفلا، كانت اللغة قد خلقت فيَّ هذا الوعي. أما الأنا الناضجة القائمة الآن، فان اللغة أسهمت في تشكيلها، علاوة على شفرات أخر، فان "مالا أعيه هو الذي يشكلني، ولست أنا من يتكلم، بل اللغة والشفرات الأخر هي التي تتكلم عبري. إنني أتكلم من حيث لا أكون"[107]، كما ان تشرّب اللغة شرط القدرة على التفكير وبناء الوعي[108]. والنتيجة أسبقية البنية على الإنسان. وإذا كانت (الذاتية) كلمة الوجودية السحرية، فان(البنية) كلمة البنيوية السحرية[109].

---

(105) ظ: من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر: د. عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2007، 24.

(106) نظرية الأدب، ايغلتن، 195.

(107) بؤس البنيوية، ط2، 162.

(108) ظ: ما فوق البنيوية فلسفة البنيوية وما بعدها: ريتشرد هارلند، ت. لحسن حمامة، دار الحوار – اللاذقية، ط2/ 2009، 22.

(109) ظ: البنيوية فلسفة موت الإنسان، 14.

لقد اتفقت كلمة البنيويين على التخلي عن النزعة الإنسانية والفكر التاريخي. وترتب على ذلك إعلان نهاية الإنسان، ليس بمعنى تعرّض البشرية لإبادة إنسانية أو طبيعية، وإنما "نهاية ما يقال عنه بانه أسطورة فلسفية عن الإنسان، تلك التي لا تتوقف النزعة الإنسانية عن إعادة صياغتها وتجديدها". والمقصود بالإنسان إنسان الفلسفة المتسم بالوعي والإرادة والقادر على خلق معانيه. ان البنيات (اللاشعورية) المتحكمة بأفعاله ستقلب كل تلك الامتيازات، فيصبح مخلوقا سلبيا وعاجزا ومنفعلا، وأسيرا لحتميات عديدة، يتخيل أن اختياراته حرة، وهو طيف عابر في عالم معادٍ له يحيط به[110]. وان ذلك الإنسان اختراع حديث يعود إلى القرن الثامن عشر، كما يقول مشيل فوكو، وفي طريقه إلى الزوال[111]. أي بوصفه قضية فلسفية ظهر متأخرا مع الفلسفة الغربية الحديثة، وان زواله يقترن بإعلان سيادة اللغة، فالذات الإنسانية مجرد محل لاشتغال البنيات، بما يشكّل (معقولية من دون ذات) مقابل (ذات من دون معقولية).

لقد استند عصر النهضة إلى الحرية الفردية احدى سمات الاتجاه الليبرالي الرئيسة. وقد تجلّى تغلغل النزعة الفردية في مجالي الاقتصاد والفلسفة، "ففي الاقتصاد تمثّلت في مبدأ دعه يعمل Laissez – faire الذي قام (مذهب المنفعة) في القرن التاسع عشر من اجل تبريره عقليا. وفي الفلسفة أدى إلى تأكيد العناية بنظرية المعرفة [...] وكانت عبارة ديكارت الشهيرة (أنا أفكر إذن فانا موجود) معبّرة بوضوح عن هذه النزعة الفردية؛ لأنها ترد كل فعل إلى وجوده الشخصي بوصفه أساسا للمعرفة"[112].

---

[110] موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، 16-17.

[111] ظ: الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو، ت. مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي – بيروت، 1989، 313.

[112] حكمة الغرب، 2/ 95-96.

كما أدرجت الداروينية في هذا الاتجاه، ومثّلت التطبيق العملي لروح هذه الفلسفة. فالانتخاب الطبيعي صراع بين الأفراد، الغلبة فيه للأقوى، "وهذا لباب الفلسفة الفردية، وهو التعبير الصادق عن البرجوازية الأصيلة. فالبرجوازية تفهم المجتمع على انه مجموعة من الأفراد متناحرة على البقاء وتفهم التقدم الاجتماعي على انه حصيلة هذا التناحر"[113]. كما رافق ذلك فلسفات فردية عدت الفرد صانع التاريخ، وتحدثت عن الرجل العظيم (الكارزما) أو الموهوب والعبقري الذي لابد للجماهير ان تخضع لسيطرته، ويفنى الكل في الواحد[114].

وقد مثلت البنيوية انقلابا على كل هذا التوجه الذي توسع في فهم قدرات الفرد. كما ان البنيوية التي قامت على أكتاف مشروع الحداثة انتهى بها المطاف إلى إلغاء مقومات هذا المشروع (الذات والتاريخ والعقل)[115]، إذ لم تعد تثق بأيّ منها، مقابل ثقتها باللغة والنسق والبنية والصرح الشاهق الذي بنته يخلو من أي إنسان يتحرك فيه.

ان مآل البنيوية لا يبتعد كثيرا عن مآل النظام الرأسمالي الذي شيع نعش الفرد، فان النظام فيهما ابتلع ذلك الفرد الإنساني ذي الجوهر المخصوص، لصالح شيء يسبقه ويهيمن عليه في أثناء وجوده.

لم تقف البنيوية عند حدود المنهج الذي بشّرت به، إنما تعدت ذلك إلى صياغة مضامين فلسفية وأيديولوجية عن الواقع ومهمة الإنسان فيه[116].

---

(113) في الأدب الإنجليزي: د. لويس عوض، مطبعة الأنجلو-القاهرة، 1950، 40 – 41.

(114) ظ: البطل المعاصر في الرواية المصرية، 30-31.

(115) ظ: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي: د. باسم علي خريسان، دار الفكر – دمشق، ط1/ 2006، 61.

(116) ظ: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، 19.

ثانيا/ السرديات البنيوية

في ظل الجو الثقافي المشبع بالمضامين والمواقف الأيديولوجية، تحدد كثير من معالم النظرية السردية، وتسرب أيضا كثير من مواقف البنيوية إليها، علاوة على الأخذ عن المشارب نفسها. ولا سيما أنها أخذت عن الحركة الشكلانية التي تحكمت بعض البواعث الأيديولوجية في مقولاتها[117].

لقد توجهت عناية السردية نحو الشكل والخطاب، من دون ان تلتفت كثيرا لمضامين النصوص. والسؤال هنا: هل كانت السردية تعي هذا المسعى، وتدرك أنها تهمل المضامين وتعد ذلك جزءا من مشروعها، أو إنها غير ملتفتة لهذا المطعن، وان أول من لفت له هم منتقدوها؟ من غير المعقول ان لا تكون قد وعت تلك العناية المفرطة بالشكل من جانب، وتجنب المضامين من جانب آخر. وهذا يقود إلى السؤال الأهم: لماذا سلكت هذا المنحى، وما دلالات ذلك؟

يبدو ان الأمر يرتبط أولويات نقدية سابقة، جاءت السردية محاولة تجاوزها. لقد كان النقد الماركسي يحتفل بالتوجيه الأيديولوجي للمضامين، ومن ثم تقويم النصوص على أساس ما تبديه من انتماء أو مناهضة لأيديولوجيات معينة، وصار ذلك أساس التمايز والتفاضل بينها. لقد اسرف النقد الماركسي في تغليب المعايير الأيديولوجية، وأهمل طائعا العناية بأدبية الأدب. وان الحمولة الأيديولوجية التي أثقلته دفعت بالسردية إلى قطع الصلات الخارجية التي توثّق علاقتها بالأيديولوجيا – التي هي بمثابة النافذة التي يطل منها النقد السابق – وتوجيه العناية إلى النص نفسه. فإذا كان النقد الماركسي يستمد مشروعيته ومعاييره من مفاهيم الانعكاس ورؤية العالم وما شابه ذلك، فان السردية البنيوية تستمد مشروعيتها من نقيض ذلك تماما، أي من لحظة

---

[117] ظ: اتجاهات الشعرية الحديثة: يوسف إسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2004، 28-29.

انقطاع النص عن محيطه الخارجي ومؤلفه، وبروزه جرما في فضاء يخلو من أي شيء سواه. لقد كان التبرّم جراء تورم النقد مدعاة لتجاوز القناة التي تتسرب منها الأيديولوجيات من الخارج إلى عالم النص، أي المضامين ودلالات النص، فكان إهمالها – على ما فيه من خطورة واضحة – الطريق الذي سلكته السردية نحو تجاوز كل صلات الأيديولوجيا بالنص والابتعاد تماما عن النقد الذي بدأ يفقد جدواه وينحرف عن وظيفته الفنية من جانب، والعودة به إلى وظيفته الحقيقية التي كانت محل عناية الحركة الشكلانية (أدبية الأدب) من قبل. فأدبية الأدب لا تتصل بالمضامين وإنما بالآليات والوسائل الفنية التي تتحقق فيها، فتوجهت إلى معمار البناء دون اداوته.

ان الرغبة في الابتعاد عن الأدوار التعبوية والتحريضية، دفعت نحو الإهمال المتعمد لكل ما له صلة بذلك؛ لذا يبدو ان مسوغات الاختيار والتمايز تعود في أساسها إلى باعث أيديولوجي، سواء في النقد الاجتماعي، أم في النقد البنيوي بشقيه.

مثّل موقف السرديات البنيوية من المؤلف علامة فارقة ميّزته بمواقف غير مسبوقة، قد توصف بالتطرف في إقصاء المؤلف، لكنها تبدو مسوغة إلى حد ما، حين توضع في السياق الذي انبثقت عنه.

يقف وراء الموقف الفلسفي الذي انتهت إليه البنيوية وأجمعت عليه – المتمثل بموت الإنسان – دوافع أيديولوجية، حتى ان رولان بارت يكرر عبارة فوكو في حداثة الفرد قائلا: 'المؤلف شخصية حديثة النشأة، وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي'[118]. فلم يعد السؤال عن (من يكتب) سؤالا نقديا، عند جينيت بموازاة (من يتكلم، من يرى) التي تحوّلت إلى أسئلة نقدية مهمة.

---

[118] درس السيمولوجيا: رولان بارط، ت.ع. بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط3/ 1993، 82. وموت المؤلف، نقد وحقيقة: رولان بارت، ت. د. منذر عياش، تق. عبد الله الغذامي، دار الأرض، (د. ت)، 13.

ان الباعث لذلك عدد من الأسباب، في مقدمتها المآل الأيديولوجي لوضع الفرد في ظل النظام الرأسمالي. فالتحول الذي شهده العالم الغربي مطلع القرن العشرين من الرأسمالية الليبرالية إلى الإمبريالية، نتج عنه تحول خطير، يحدده غولدمان بانه "إلغاء كل قيمة جوهرية للفرد، وإبطال الحياة الفردية داخل البنيات الاقتصادية، ومن ثم داخل الحياة الاجتماعية كافة"[119]. والمسوغ الآخر هو مقتضى الموقف الفلسفي للبنيوية في فاعلية اللغة وانفعال الإنسان، فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، كما يقول بارت.[120]. واللغة من خلال الكتابة تلغي المؤلف. ويقول فوكو ان الكتابة تمحي السمات الفردية للكاتب، والكاتب الذي يستخدم المخترعات الكتابية يلغي المؤشرات الدالة على فرديته "ونتيجة لهذا تتقلص العلاقة الدالة على المؤلف إلى مجرد تفرده بغيابه؛ فهو – في لعبة الكتابة – لابد ان يأخذ دور الإنسان الميت"[121]. ان هيمنة اللغة وفاعليتها على الفرد يعني إذابته لصالح نظام يسيطر عليه ويسيّره في شروطه وقوانينه، ومحاولة الانفلات عنه موصوفة دائما بمخالفة النظام، أي محاولات مجرّمة، تنتهك أنظمة ثابتة، ومقتضى الضرورة هو الخضوع للنظام. ان الأيديولوجيات الرأسمالية التي صنعت أسطورة الفرد والفردية في أول عهدها، عادت –وباسم النظام – لتصادرها.

كما يذهب بارت إلى ان المؤلف والكتاب يقعان على خط طرفاه السابق واللاحق، فالمؤلف يوجد قبل الكتاب ويغذيه، فهو يتقدم عليه تقدم الأب لابنه[122].

---

[119] الرواية والواقع، ت. رشيد بنحدو، الموسوعة الصغيرة – بغداد، ط1/ 1990، 69.

[120] ظ: موت المؤلف، 14.

[121] : (من هو المؤلف): ميشيل فوكو في ضمن، القصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: تودوروف وغيره، ت. وتق. خيري دومة، م.أ.د. سيد البحراوي، دار شرقيات – القاهرة، ط1/ 1997، 202.

[122] ظ: درس السيمولوجيا، 84.

أي ان العلاقة بينهما سببية منقطعة وليست سببية متصلة، فليس وجود الكتاب مرهونا بوجود المؤلف؛ لان هذه الرابطة تنتهي في اللحظة التي يرى فيه الكتاب النور. أليست هذه العلاقة شبيهة بالعلاقة بين السلعة ومنتجها التي تتوقف عند نهاية الإنتاج والتعليب، فلا تحمل السلعة بعد ذلك الصفات الشخصية لمنتجها؛ لأنها تتميز بصفاتها واستقلالها؟ ألا يدل هذا على إشاعة روح الثقافة الصناعية للسلع وثقافة التسليع؟

والسبب الثالث الذي يضيفه بارت لموت المؤلف هو التبشير بالعهد الجديد الذي تم تعميده بدماء المؤلف، وهو عصر القارئ الذي صادرته عصور المؤلف والنص. يقول: "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[123]، وان وحدة النص ليست في منبعه وإنما في مقصده واتجاهه، وان القارئ إنسان بلا تاريخ أو حياة شخصية أو نفسية، إنما هو الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل المجال نفسه. غير ان إحالة النص وربط فاعليته بالقارئ تنطوي على غموض شديد، يتصل بحدود مشروعية هذه القراءة، علاوة على حقيقة مؤهلات صاحبها. غير ان المهم هنا، ان الحديث عن ميلاد القارئ بوصفه صانع النص الثاني، يدل على الموقف الثقافي للحضارة الغربية المعاصرة وازدهارها الاقتصادي، فالبحث عن السلعة لم يعد بحثا مضنيا؛ لتوافرها وسهولة استهلاكها؛ فلم يعد الاستهلاك على وفق المعايير القديمة مغريا ومثيرا، ان لم يصبح مملا، فكان (اختراع) القارئ الأداة الثقافية الكفيلة بخلق وضع جديد يستطيع ان يعد بتجاوز الاستهلاكية السلبية، ولاسيما ان الاستهلاك ركن أساس في هذه الحضارة، اذ يقتضي الإنتاج الكبير للسلع استهلاكا موازيا. وإلا فما معنى ان يظهر القارئ فجأة في سبعينيات القرن العشرين، في دول مختلفة من أوروبا كألمانيا وفرنسا؟ ان عدم اخذ المرحلة الثقافية لمشروع القارئ بالحسبان ينطوي على مجازفة نقدية. إذ ليس هنالك قارئ مشخّص يقابل المؤلف، إنما هنالك قُراء في سيرورة

---

(123) م.ن، 87.

ممتدة في الزمان والمكان؛ فتغدو الإحالة على وفق هذه السيرورة عودة لمرحلة النص؛ لأنه في اقل تقدير حقيقة ملموسة أكثر من القارئ، فلا يعود زواج النص بالقارئ تاما وصحيحا، إذ لا شخص يلقي عليه النص رداءه.

ان الجو الثقافي المشبع بالاغتيالات الفكرية التي جاءت على الإنسان أولا، ثم تجاوزته إلى المؤلف ثانيا، انتهى ثالثا بشكل طبيعي، إلى موت الشخصية الروائية Pearson death، حيث لم يعد الإنسان يحظى بموقع مركزي، الأمر الذي ظهرت بداياته مع الحركة الشكلانية التي رفضت معاملة الشخصيات بوصفها كائنات حية[124]. وهو ما حرص السرديون فيما بعد على إعلانه غير مرة. يقول بارت: 'أن ما هو آيل إلى الزوال في رواية اليوم ليس الروائية وإنما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو اسم العلم'[125]. وقبل ذلك في كتابه (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) حاول بارت ان يصور موقف شعرية أرسطو من الشخصيات بالأمر الثانوي، إذ يرتبط عنده بالفعل فربما تكون حكاية بلا سمات شخصية، لكن لا سمات شخصية من غير حكاية[126]. ومن بعده جرى الكلاسيون على هذا المنوال، فلم تكن إلا فاعلا لفعل، لكن بعد ذلك اتخذت كثافة نفسية وأصبحت شخصا، فكفت حينذاك ان تكون ملحقة بالفعل، لأنها أصبحت كائنا كاملا. وينتهي إلى 'أن التحليل البنيوي منذ ظهوره، نفر نفورا كبيرا من معالجة الشخصية كما لو إنها جوهر، حتى وان تعلق الأمر

---

[124] ظ: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية – بيروت، ط1/ 1982، 76.

[125] التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شليمون ريمون كنعان، ت. لحسن احمامة، دار الثقافة – الدار البيضاء، 1995، 49.

[126] ظ: كتاب أرسطو فن الشعر، ت. وتع. د. إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع – القاهرة، ط1/ 1999، 113 – 114. وللكتاب ترجمات أخر، منها ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، وترجمة د. شكري عياد مع مقارنة بترجمة يونس بن متى.

بالتصنيف"[127]. وينتهي إلى ما اتحدت عنده كلمة السرديين "أن الشخصية في الأساس (كائنات ورقية)"[128]. وعلى أساس ذلك يشدد على ضرورة التمييز بين المؤلف والراوي، مماهيا بين الشخصية والراوي على أساس الكينونة الورقية الواحدة.

أما تودوروف فلا يبتعد هو كذلك عن هذا الفهم، ويؤكد ان الدراسات النقدية تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء، ذاهبة وراء السيرة الشخصية. واضعا أساسا جديدا للفصل بينهما هو الأساس اللساني الفارق بين الكينونتين، فالشخصية لا توجد خارج الكلمات لأنها (كائن ورقي). وهو في الوقت الذي يرفض اختزال الشخصية (بعلم النفس)، يعده المسؤول عن إثارة رفضها لدى كُتاب القرن العشرين[129].

ان إقصاء الشخصية – الذي يعود إلى ذات المرجعيات الأيديولوجية التي أقصي بموجبها الإنسان والمؤلف – هو المسؤول عن عدم عناية البنيوية بالشخصية، اذ لم تنجح في معالجتها إلا نجاحا ضئيلا، وان المدخل البنيوي يميل إلى توضيح الشخصية بوصفها هوى أيديولوجي أكثر من ان يدرسها بوصفها حقيقة من حقائق القراءة[130]، لذلك لم تعد عند البنيويين، كما يقول جونثان كولر سوى أسطورة من الأساطير. ويعترف تودوروف بقلة العناية النقدية بالشخصية[131].

---

(127) مدخل إلى التحليل البنيوي القصص: رولان بارت، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 1993، 63.

(128) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، 72.

(129) ظ: مفاهيم سردية، 71.

(130) ظ: (البنيوية وبناء الشخصية في الرواية): جوناثان كلر في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: مجموعة من النقاد، ت.د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، 2009، 153.

(131) ظ: مفاهيم سردية، 71.

إذا كان وصف الشخصية بالورقية يعني قطع العلائق المرجعية لها، فان ما فعلته السيميائية السردية كان ابعد من ذلك، إذ جرّدتها من كثير من إنسانيتها وحوّلتها إلى آلة تمارس فعلا، من دون ان يكون لهذه الآلة الفاعلة أي عمق نفسي. لقد اخضع غريماس الشخصية لنموذج العوامل Actants، مع انه في الواقع يميّز بين (الممثلين) و (الفاعلين)، لكن كليهما يتصوران انهما ينجزان الفعل أو يتممانه، كما يمكن ان يتضمنا الأشياء الجامدة (مثلا خاتم سحري) والمفاهيم المجردة (مثلا القضاء والقدر) علاوة على الكائنات البشرية (أي الشخوص)[132]. وهكذا تدرج الشخصية في ضمن مجموعة غير متجانسة من الفاعلين. وفي هذا يقول رولان بارت: "يتحاشى البنيويون الفاعل البشري بالاستناد إلى (جواهر نفسية)؛ ويعرف المحللون المشاركين في الأحداث وفق (ما يفعلون)، وليس بالنظر إلى ما هم كشخصيات"[133].

ان الاختزال الشديد الذي تعرضت له الشخصية في السيميائية السردية خصوصا، كان واحدا من مقتضيات أيديولوجيا الموقف الثقافي، وإحدى الثمار المرّة لهذا المنهج، فقد تمت التضحية بها، لصالح الإجراءات المنهجية، بما شكّل ما يمكن تسميته بـ (أيديولوجيا المنهج)، فكما كان اختزال الفرد في النظام الرأسمالي يعود على الأخير بالمنافع الاقتصادية، فانه في السيميائية السردية يعود إلى غايات منهجية. والنتيجة واحدة: تمرير المشروع، أيّا كان، على حساب الشخصية الفردية وجوهرها الإنساني.

---

(132) ظ: التخييل القصصي، 56.

(133) أسس السيميائية، 202.

الفصل الثالث

المرجعيات اللسانية

الفصل الثالث

المرجعيات اللسانية

تفتق عن اللسانيات عصر ازدهر بفتوحات معرفية لا يخطئها الباحث، ولم تعد الكشوفات المعرفية التي حققتها مقصورة على أروقة اللسانيين، إنما استطاعت ان تتسور الأطر الخاصة لتكون ملهمة لكثير من الدراسات الفكرية؛ وبفضل هذه القدرة على التأثير والعلاقات الحوارية التي أسستها مع علوم مجاورة، تمكنت اللسانيات ان تؤسس عصرها بعد ان شغلت هذا الدور علوم مختلفة طوال العصر الحديث:(عصر علوم الحياة) بفضل نظرية النشوء والارتقاء الداروينية التي تجاوز تأثيرها العلوم الطبيعية لتصل تخوم الفلسفة. وكذلك (عصر علم النفس) مع فرويد واتباعه وما تركه من أثر في مجمل الثقافة الإنسانية، وكذلك (عصر الفيزياء النووية) ودراسات أينشتاين وغيره التي لم يقل تأثيرها عن غيرها. ثم جاءت النوبة للسانيات (عصر اللسانيات). والغريب ان لسانيات دي سوسير مثلا استطاعت ان تغذي اتجاهات فكرية لا تخلو من اختلافات جوهرية. فمثلما كانت ملهمة للبنيوية، كانت ملهمة للتفكيك أيضا. صحيح ان حدود تأثر البنيوية يغلب عليها الطابع الإجرائي لثنائيات سوسير، لكنها مع التفكيك تحولت إلى الهامات فلسفية تأسست بفضلها اهم مقولاته (كسيرورة الدلالة والاختلاف). لكن المنهجين ظلّا يأخذان عن مصدر واحد، ولا يختلفان في أهميته.

إن الملفت، في الظاهرة اللسانية في خضم التطورات العلمية، استطاعتها التقدم على كثير من العلوم الإنسانية مع ما تشهده هذه من تطورات واضحة. لذلك يبدو السؤال المهم هنا: ما الذي جعل اللسانيات تتبوأ هذه المنزلة، مع وجود علوم منافسة كثر؟

الواضح ان الصرامة العلمية التي سلكتها اللسانيات هيأت لها هذه المنزلة. وقد كان ذلك محل إشادة كثير من المفكرين غير اللسانيين. يقول جان بياجيه: ان"اللسانيات

هي الأكثر تقدمية من بين العلوم الاجتماعية؛ بسبب بنائها النظري، علاوة على دقة مهمتها، وعلاقاتها المهمة بالفروع الاخرى"[1]. وهذا ما أكده شتراوس قبل ذلك، كما تقدم. ولذلك فان الخبرة العلمية الثرة للسانيات – براي جاكوبسن – تحمل اللسانيين على إثارة أسئلة جديدة تتعلق بمكانتها بين العلوم الإنسانية ومستقبل التعاون بينهما على أساس تبادلي صارم لا ينتهك ضرورات كل علم. ويعتقد ان تشكيك بعضهم بقدرة العلوم الإنسانية على الانسجام والتعاون بالمستوى الذي يربط العلوم الطبيعية التي تتمتع بعلاقات قرابة متينة ونظام تراتبي للمفاهيم الأساسية، يعود ذلك التشكيك "إلى محالات التصنيف المبكرة التي لم تأخذ في اعتبارها علم اللغة. وباي حال، فإذا اختيرت اللسانيات الدقيقة اختيارا مدروسا، واستخدمت كنقطة انطلاق لتنظيم تدشيني للعلوم الإنسانية، فان مثل هذا النظام المبني (على القرابات الأساسية للموضوعات المصنفة) يتكشف عن اكتسابه الأسس النظرية الصلبة"[2].

لقد بلغت الصرامة العلمية حدا جعل الألسنيين يعبرون عن خشيتهم وقلقهم من فقدان الصلة مع العلوم الإنسانية لتجريدية تحليلاتهم[3].

لقد لخص تروبتسكي (1890-1938) رائد علم الصوت الوظيفي (الفونولوجيا) هذه النهضة بأربعة مبادئ: ان الفونولوجيا تنتقل من دراسة الظواهر الألسنية الواعية إلى دراسة البنية التحتية لها، كما انه لا يدرس المفردات، بوصفها كيانات منفصلة، بل يدرس العلاقات القائمة بينها، ويشيع مفهوم النسق، ولا يقتصر على عد الوحدات الصوتية أجزاء في نسق، إنما يعرض انساقا صوتية ويوضح بنيتها

---

[1] الاتجاهات الأساسية في علم اللغة: رومان ياكوبسون، ت. علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2002، 45-46.

[2] الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، 46-47.

[3] ظ: الأنثروبولوجيا البنيوية، 1/ 91.

ويسعى لاستنتاج قوانين عامة بطريق الاستنباط والاستقراء، ما يضفي عليها الإطلاق[4].

الدراسات الصوتية بدءا من تروبتسكي ميزت بين علم الأصوات Phonetic وعلم وظائف الأصوات Phonology حيث عُني الأول بدراسة الصوت باستقلال عن اللغة، واقتصر الآخر على الأصوات الدالة المستخدمة في اللغة. والفونولوجيا تعنى بعمليات التصنيف والتنظيم للوحدات الصوتية المتمايزة للغة الواحدة. وفيه لا تتمايز الأصوات على أساس خصائصها الصوتية إنما المهم هو التغيرات الدلالية المترتبة، ما يجعل من صوتين فونيما (صوتيما) واحدا مرة وفونيمين أخرى. مثل الجيم والياء في (شجرة) و(شيرة) يشكلان فونيما واحدا، لعدم وجود فرق دلالي بينهما. بينما هما فونيمان في (جرى) و(يرى). وهذا ما سيستثمر سرديا لاحقا.

إن المهم في التحليل الفونولوجي الكشف عن (نسق العلاقات) الذي ينطوي "على وظيفة داخل التنظيم اللغوي لأي دال، على اعتبار ان لكل (فونيم) مركبا من السمات الخاصة التي تميزه عن غيره من (فونيمات) النسق، والتي (كذا) تمثل (هويته) أو (وحدته الخاصة)، ثم تجيء بعد ذلك دراسة التنظيم الباطني (أو التجميع الداخلي) لفونيمات النسق لمعرفة الممكن منها والمستحيل، المتكرر والنادر، فتكون بمثابة الخطوة الأخيرة من خطوات التحليل الفونولوجي للغة، وهي الخطوة التي تكشف عن (بنية) النسق نفسه"[5].

---

(4) ظ: م.ن، 1/ 52.

(5) ظ: مشكلة البنية، 59.

المبحث الأول

النظريات الاجتماعية

لم يكن النقد الاجتماعي في طوره الأول معنيا بالمداخل اللسانية وتوظيفها نقديا؛ وذلك يعود لأسباب تاريخية تتعلق ببداياته التي ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، الزمن الذي لم تكن اللسانيات قد خطت خطوات واسعة في تطورها، وأخرى منهجية تتعلق بهيمنة الغايات الأيديولوجية ومرجعياتها له، ما ابعده إلى حد ما عن الشكل الفني للنص والعناية بخطابه.

شهد قسم من الطور الثاني (لوكاش وغولدمان) امتدادا لاشتغالات النقد السابق وأولوياته، ولم يبد عناية بلسانيات تستطيع ان تدعم النظرية وتقوي فرضياتها من خلال التحليلات اللسانية. وشهد القسم الآخر (باختين) نوعا من الانعطاف نحو اللسانيات. وجرى في ضمنه مناقشة منطلقات بعض النظريات اللسانية وفرضياتها. كما تشكلت اهم مقولاته على مقربة منها، وعلى نحو غير مباشر من التأثر.

أما الطور الثالث الذي ظهر على يد (بيير ماشيري، بيير زيما، ايغلتن... الخ) فقد استطاع ان يتجاوز مأزق هذا النقد وتطور عبر مزاوجة المشروع الاجتماعي بعدد من الآليات البنيوية واللسانية، فجمع، في حدود، بين ما كان اقرب إلى الاتجاهات المتباينة.

أولا: المرحلة الثانية

1- لوكاش وغولدمان

يعد مشروع لوكاش النقدي، من هذا الجانب، امتدادا مباشرا للمرحلة الأولى في النقد الاجتماعي، حيث تبتعد الياته النقدية عن أي توظيف لساني. وهذا الإهمال لا يثير اعتراضات أساسية عند النقاد تمثل مطعنا فيه، أو تصطدم مع مقولاته، فلا تترتب

عليه نتائج سلبية واضحة تستحق النقاش والتحليل؛ لذلك لا ضرورة لإطالة الحديث عنه مادام لا يمثل إشكالية من هذا الجانب.

أما غولدمان – وان كان امتدادا للنقد الأول في عدم عنايته بالقضايا اللسانية المتداخلة مع مشروعه-لكنه ناقش باقتضاب بعض القضايا اللسانية المتصلة بالنقد الأدبي في معرض سجاله مع البنيوية الشكلية. وقد اعتمد ثنائية دي سوسير (اللغة والكلام) في حجاجه. فعنده ان هذا التمييز يقود إلى التفريق بين اللغة بوصفها بنية غير دالة لأنها تحتوي الدلالات المتناقضة، فلا تنسب لأي منها، والكلام بوصفه البنية الدالة. والمنهج اللساني لا ينطبق على اللغة، إنما الكلام بسبب ذلك. والسلوك البشري سواء كان فرديا (ليبيدو) أو تاريخيا أو ثقافيا أو أدبيا يصنف في ضمن الكلام، لكن الكلام في كل حالة لا يستعمل النظام اللغوي كله، لهذا لن تكون المناهج اللسانية كافية لدراسة النص الأدبي. وهذه المناهج، حتى وان حققت هذا الاكتفاء، فانها ستواجه صعوبات اخر لا يمكنها التغلب عليها تتعلق بقدرتها على الوصول لرؤية العالم، علاوة على عدم القدرة على التمييز داخل النص بين البنيات الأساس والبنيات العرضية[6]. كما ان انشغال هذه المناهج بوسائل التعبير لا ينبغي ان يصرف الناقد عن دراسة معنى النص؛ لهذا فهي عنده تكتفي بالإجابة عن سؤال كيف كتب، بينما يركز هو على سؤال ماذا قال.

ان اعتقاد غولدمان بعدم كفاية المناهج اللسانية دفعه أكثر من مرة لإعادة قراءة نصوص أدبية سبق وان درست بنيويا، مثل قصيدة (القطط) لبودلير التي درسها شتراوس وجاكوبسن، وأعاد دراستها في ضوء منهجه، وكذلك بعض مسرحيات

---

[6] ظ: تأصيل النص، 101- 102.

راسين التي درسها رولان بارت، وأعاد دراستها أيضا، موجها نقدا لبارت يتعلق بعدم صلاحيته لدراسة أعمال راسين كلها[7].

ويبدو ان شيوع تأثر النقد باللسانيات دفع غولدمان للحديث باقتضاب عن إمكانية الافادة من التحليل اللساني في عمل الناقد لبلوغ رؤية العالم التي ينطوي عليها النص، فالشكل الأدبي مكون من مجموعة من البنيات الدلالية الصغرى السيميائية والصوتية، بينها علاقة معقدة تندمج مع البنية الكلية للعمل. ويمر عنده الإبداع الثقافي بمراحل ثلاث: الأولى إعداد رؤية العالم ذات الطابع الجماعي والثانية نقل هذه الرؤية إلى كون خيالي (شخصيات وأحداث) والثالثة التعبير عن رؤية العالم بلغة مكونة من بنيات صغرى لها علاقة بالبنية الكلية تجعل من اللغة والأسلوب ضروريان لصلتهما بالبنية الكلية[8]. أي ان اللغة والأسلوب، كما هما سمة الكاتب، فانهما سمة رؤية العالم التي قررت العمل الأدبي. لكن العناية ببنية اللغة وصتها برؤية العالم ليس أصيلا في مشروع غولدمان؛ لان دراسة الشكل ذات شان اختصاصي بعيدة عنه[9].

ان إشاراته المقتضبة تلك لا تتكرر في تحليلاته، ولا يعتني كثيرا بالمرحلة الثالثة التي أقرها. واذا كان الإبداع الثقافي يتحرك من الأعلى إلى الأدنى، أي من رؤية العالم إلى البنيات الصغرى، فان حركة التحليل النقدي بالضرورة ستكون عكسية، أي تنطلق من البنيات الصغرى المتضافرة إلى رؤية العالم التي توحدها. وهذا ما لا يفعله غولدمان، فتحليلاته تكتفي بالمرحلتين الأوليين. ويبقى مشروعه غير معتن بالتحليل الشكلي واللساني.

---

[7] ظ: في البنيوية التركيبية، 91- 92. وقد ترجم جمال شحيد نص تحليل غولدمان لقصيدة القطط، 145 وما بعدها.

[8] ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 156.

[9] ظ: م.ن، 155.

يثير إهمال غولدمان للتقنيات اللسانية عددا من الاعتراضات والإشكاليات التي تمس صلب نظريته، ومن ثم تطعن في وجاهتها أو قدرتها على إعمام نتائجها. وتتحدد نقاط ضعف البنيوية التكوينية في عدم قدرتها على تحليل الخطاب بمستوياته الدلالية والتركيبية والسردية. وقد ترتب على ذلك نتائج تناقش فرضياته النظرية، فما (البنية الدلالية) للنص المدروس؟ وهل من نظرية للدلالة تسمح بتعريفها؟ كما إنها تتجاوز احدى اهم خصائص النص الفني وتساويه بغيره، المتمثلة بقدرته على تعدد المعاني وانفتاحه على قراءات مختلفة. ان تعدد معاني النص يضعنا أمام رؤى مختلفة للعالم، تتصل بجوهر المعاني المختلفة. فكيف يمكن إعمام احدى الرؤى بناء على تغليب احد المعاني وإلغاء الأخريات تبعا لإلغاء المعاني الآخر؟ أليس في هذا نوع من المصادرة للنص، أو في اقل تقدير تضييق لقدراته؟ ويتصل بذلك عدم مشروعية أي قراءة مخالفة للنص يمكن لأي ناقد ان يقدمها تختلف عن قراءة الناقد التكويني؛ لان الأخير غير قادر على شطب كل النتائج التي توصل اليها القائمة على قراءته. أي ان البنيوية التكوينية لا يسعها الإيمان بتعدد القراءات؛ لان زئبقية النص قد تكون مخلة بما سيترتب من نتائج على المعاني الواضحة والثابتة له. فوضوح المعاني وثباتها مقدمة للنتائج المهمة المتعلقة بتحديد (رؤية العالم) فيه. أما القراءات المتعددة فتقويض لأساس المشروع. لذلك يتساءل بيير زيما: "أليس من الأفضل التوصل إلى بنى دلالية متعددة مع القراءات المختلفة للنص والتي لا تكف عن التناقض والتنافس"؟[10]

قد تكون لهذا المطعن وجاهة كبيرة لمن ينتصر للبنيوية، لكن المدقق في مقولات البنيوية التكوينية لا يجد الأمر بهذا القدر من السلبية، علاوة على ما فيه من تحكيم مقولات بنيوية على من لا يقول بها. اذ يمكننا ان نميز بين نمطين من المعنى: المعنى النصي والمعنى السياقي. يقصد بالأول المعاني التي يمكن للنص ان يبوح بها او يحتملها

[10] النقد الاجتماعي، 89.

من دون ان يتصل أي منها بخارج النص؛ لان المشروعية الحقيقية للنص فقط في تأسيس معانيه. وهذا المعنى الذي تقصده البنيوية عموما. أما المعنى الآخر فهو المؤسس على تظافر دلالات النص من جانب وجميع الدلالات السياقية الحافة من جانب اخر. ان حياة المؤلف وظروف النص والمرحلة التاريخية كلها ذات اثر كبير في تقرير المعنى. ان القراءة السياقية تسعى لتدعيم قراءة واحدة من خلال تظافر الأدلة، وان أي أخرى مختلفة تكون نتيجة إما لتوفر أدلة جديدة لم تكن معروفة، أو الأدلة السياقية نفسها مختلفة بحيث تقود إلى قراءات مختلفة. وهو ما لا يمكن التسليم به؛ لان الظروف المختلفة هيّأت جوا واحدا كتب النص في ظله، فلا يمكن وصفها بالسلب والإيجاب معا. ان معنى النص الموثق بالأدلة الخارجية لا يمكن ان يختلف فيه مادام يستمد مشروعيته منها. وهذا هو المعنى الذي كان يقصده غولدمان، مميزا بين مرحلتي (الشرح أو الفهم) و(التفسير). الأولى قراءة محايثة للنص يحصل فيها التعدد علاوة على المعاني الجزئية التي ينطوي عليها النص. والأخرى (التفسير) لا تخلو من ذلك لأنها تعمد إلى ربط دلالة النص بالواقع الخارجي والاجتماعي خصوصا. فتتجاوز تعدد القراءات والمعاني الجزئية لتصل إلى معنى كلي ينم عن رؤية العالم.

غير ان ذلك لا يمنع من بقاء الإشكالية، فمادام هذا النقد لا ينظر للنص الأدبي على صفته الخطابية، فانه يلغي وساطة اللغة بين النص والواقع؛ لذلك كثيرا ما يقع في مزلق التطابق بينهما. وقد وقع نقد لوكاش والمرحلة الأولى اكثر من غولدمان؛ لان الأخير حاول تجاوز العلاقة الانعكاسية المباشرة عبر وساطة مفهوم رؤية العالم الذهني. لكن الوساطة الحقيقية الملموسة وساطة اللغة أولا، فقضية الواقعية تختص بالخطاب، "فحين يؤكد منظر ما بان النص الأدبي (واقعي)، فانه يفترض عموما (دون ان يصرح به في الغالب) ان هناك تطابقا بين النص المعني وتعريفه الخطابي الخاص للواقع (نصه السردي عن الواقع وليس مجرد الواقع في حد ذاته، المشخص" ويضيف زيما ان الناقد

يشرح النص المتعدد المعاني عن طريق الانتقاء والتحريف الدلالي وان عملية تطابق النص مع الواقع عملية خطابية تقوم على متغيرين: نص يقبل اكثر من تفسير، وواقع يقبل اكثر من تفسير أيضا.

إن هذا النقد لا يضع بحسبانه سؤالا مثل: كيف يستجيب النص الأدبي للإشكالات الاجتماعية والتاريخية على المستوى اللغوي؟"[11] السؤال الذي يمثل نقطة البداية في اجتماعية النص.

إن عد النص الروائي، عند غولدمان ومن سبقه، بنية مدلولات تحيل مباشرة على الواقع الاجتماعي يتجاوز عده مجموعة من البنى الدلالية التركيبية والسردية المتفاعلة مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية لغويا، وسينعكس على فهمه للبطل، اذ يعده شخصية اجتماعية وليس سردية.

إن هذه الإشكالية، كما يقول زيما تتجاوز حدود المرحلة لتصل إلى ما بعدها، فبيير ماشيري يردد اكبر نقطة ضعف في النقد الاجتماعي الماركسي المتمثلة بتجاهل البنى الدلالية والتركيبية للرواية المسؤولة عن البلاغة المجازية المبهمة والغامضة، ليصل إلى نتيجة قد لا تخلو من تطرف: ان علم اجتماع الأدب لم يتقدم ما بين 1934-1979، وان التطور الذي حصل لا يتعدى تغيير القاموس اللغوي لهذا النقد، ولا يصل إلى تطوير مناهج تسمح بتحليل أوضح واكثر تفصيلا للنصوص[12].

يعود مصطلح رؤية العالم إلى مرجعيات فلسفية في مقدمتها دلثي في كتابه (مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية) غير انه لم يكن عنده مفهوما إجرائيا بل اقرب إلى التأمل النفسي، كما تقدم. لكن المصطلح في دلالاته اللسانية يعود إلى الألماني فيلهلم

---

[11] النقد الاجتماعي، 134و 172.

[12] ظ: م.ن، 155و144-145.

فون هامبولدت (1767-1835)الذي يعد اعظم باحث لساني في القرن التاسع عشر، ومنشئ اللسانيات العامة. يقول عنه باختين: ان اللسانيات التي جاءت بعده خاضعة لتأثيره الحاسم[13]. ان اللغة عند هامبولدت "نتاج متميز لروح أمة بعينها والتعبير الخارجي عن (البنية الداخلية) يميط اللثام عن رؤية خاصة للعالم Weltanschauung؛ ومن هنا تسمى نظرية هامبولدت عادة (رؤية العالم)"[14]، فاللغة مسؤولة عن أنسنة الإنسان وتخلق له رؤية للعالم. فبناء مواقفه الفردية والجماعية مما يحيط به وإعلان هذه المواقف يعود بالأساس إلى اللغة التي يبني الإنسان من خلالها ذلك. وان الفروق بين اللغات فروق جوهرية من خلال تأثيرها في الوعي والمشاعر في بناء اللغات لرؤى العالم[15].

2- **باختين**

يختلف باختين عن رواد النظريات الاجتماعية في عنايته الواضحة بالقضايا اللسانية وإدراجها جزءا أصيلا في نظريته. فقد بنى نظرية غير بعيد عن النظريات اللسانية التي شاعت في الربع الأول من القرن العشرين. وشغلت العلاقة بين اللغة والأيديولوجية كثيرا من عنايته، فكان أول من لفت إلى ما تختزنه اللغة – من خلال العلامات اللغوية المستخدمة دائما استخداما أيديولوجيا – من دلالات أيديولوجية. فاذا كان الاجتماعيون من قبل لفتوا إلى ما في الفكر الإنساني من أبعاد أيديولوجية، فانه استطاع ان يثبت وجود ذلك في اللغة أيضا. ويمكن وصف محاولته بانها عملية

---

[13] ظ: الماركسية وفلسفة اللغة، 67.

[14] اتجاهات البحث اللساني: ميلكا افيتش، ت. سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2000، 66-67.

[15] ظ: الرؤية اللغوية للعالم: سعيد الجعفر، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، ع2616/ نيسان، 2009.

تشريح للغة وكشف ما يجري في عروقها من مضامين وتأثيرات أيديولوجية وعلاقة ذلك بالأصوات الحوارية المختلفة في الرواية. ان مقاربته كانت الأولى في الاتجاه الاجتماعي التي انطلقت من منطلقات لسانية ذات وجاهة نظرية واضحة.

ينبغي التفريق، في اطار علاقة باختين بالقضايا اللسانية، بين امرين يتصلان بعضهما ببعض اتصالا وثيقا. الأول حدود المرجعيات اللسانية لنظريته، ومدى اقترابه أو ابتعاده عن بعضها. والآخر موقفه، بوصفه مشاركا، من النقاش اللساني الدائر بين اتجاهات مختلفة، ومحاولته الاهتداء إلى أرضية مشتركة بينها.

إن معرفة إسهام باختين بالنقاش اللساني المحتدم لا تستهدف الكشف عن جملة آرائه ومواقفه في ذلك، فهذا ليس موضعها، وإنما إبراز المعرفة النظرية العميقة واطلاعه الواسع على مجمل النظريات اللسانية إسهامه الجاد في ذلك النقاش، ما يثبت انه لم يكن ناقدا فقط، وإنما لسانيا اجرى كثيرا من النقاشات العميقة للنظريات اللسانية في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة).

يميز باختين بين اتجاهين لسانيين، بطريقة قريبة من توجهاته النقدية. الاتجاه الأول يسميه بـ (الذاتية المثالية)، والآخر بـ (الموضوعاتية المجردة). تنصب عناية الاتجاه الأول على فعل الكلام بوصفه أساسا للسان، وان قوانين اللغة فردية – نفسية. واشهر ممثليه هامبولدت وفوسلر وغيرهم. ان فعل الإبداع الفردي عند فوسلر هو الظاهرة الأساسية للسان، وليس النظام اللساني المكتمل، واهم ما في الفعل الكلامي التنفيذ الأسلوبي وتغيير الصيغ وأشكال اللسان المجردة فما يعنيه هو الظواهر اللغوية ذات الطابع الفردي وليست الظواهر الجماعية القارة كالصيغ النحوية وغيرها. وهو مصدر فكرته القائلة بأولوية الأسلوبي على النحوي. ويرتبط هذا الاتجاه بالرومانسية، بينما يرتبط الاتجاه الآخر بالعقلانية والإتباعية المجردة. ويهتم بالنظام اللساني المنظم للوقائع الفردية (الكلام)، بما يجعل منه علما جيد التحديد. واذا كانت لسانيات الاتجاه الأول

سيلا متواصلا من الكلام لا يستقر فيه شيء، فان اللسان في الآخر ثابت يسيطر على سيل الكلام. وان النظام اللساني مستقل عن الفعل الفردي وانه نظام قار يتقبله الفرد من الجماعة المتكلمة، وان تغيراته تتجاوز حدود وعيه الخاص. ان الفعل الفردي لا يكون لسانيا إلا في نطاق ارتباطه بنظام لساني ثابت. فاللسان ليس ظاهرة فردية، كما يذهب الاتجاه الأول، إنما ظاهرة اجتماعية، ولا صلة بين التطور التاريخي للغة وبين وضعها الحالي، ففهمها لا يتوقف على فهم تاريخها؛ لذلك يرتبط بالمنهج الوصفي التزامني. يقول باختين: "ليس هناك ما هو مشترك بين المنطق الذي يحكم ويسود نظام الصيغ اللسنية في لحظة معينة من التاريخ وبين منطق (بل غياب منطق) التطور التاريخي لهذه الصيغ والأشكال. انهما منطقان مختلفان. أو على الأصح اذا ما اعتبرنا احدهما هو المنطق، فالأولى ان يُعرف الآخر بانه ليس منطقا، أي انه النفي غير المشروط للمنطق المتقبل"[16]. فمنطق تاريخ اللسان هو منطق هو منطق الأغلاط الفردية؛ لان العصر الواحد لا يوافقه سوى معيار لساني واحد، ولا مكان بجانب هذا المعيار إلا للشذوذ، وما يجري تاريخيا هو مجموعة انزياحات عن المعيار، لتكون معيارا فيما بعد. واهم ما يمثل الاتجاه الآخر مدرسة جنيف التي يقف في مقدمتها دو سوسير (1857-1913) وتلامذته كشارل بالي، وكذلك المدرسة المنتمية للاجتماعي دوركايم، وابرز علامها مايبه. ويقترب منهم النحويون الجدد في بعض المواقف.

ينتهي باختين إلى موازنة طريفة بين الاتجاهين: لم تكن الصيغ المعقدة المسؤولة عن ثبات النظام اللساني سوى نفايات نتنة متخلفة عن التطور اللساني وجوهره الحقيقي؛ لان النظام يحيه الإبداع الفردي الفريد. أما الاتجاه الآخر فعنده نظام الصيغ المعقدة جوهر اللسان، ولا يشكل الانحراف الفردي عنها اكثر من حثالات لحياة اللسان.

---

[16] الماركسية وفلسفة اللغة، 73. وكذلك 66و69و70و113.

إن اهم الإشكالات التي وجهها باختين للموضوعانية المجردة الفصل بين اللسان ومحتواه الأيديولوجي. ويصفها بافحش الأخطاء. ولعل ذلك هو السبب المباشر الذي ابعده عنه؛ لما فيه من تجريدية لا تنسجم مع طبيعة اللغة، لان هذه تظهر للناطقين في سياقات تلفظية محددة، فما ننطقه ليس بكلمات، إنما حقائق وأكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، تافهة أو مهمة، مفرحة أو محزنة... الخ. "فالكلمات محملة دائما بمضمون أو معنى اديلوجي أو وقائعي (حدثي). على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقظ فينا أصداء اديلوجية أو لها علاقة بالحياة"[17].

لم يكن أيٌّ من الاتجاهين، بعد جملة من الاعتراضات، يمثل موقف باختين. فبقدر ما يقترب منهما يبتعد. يقول تودوروف بشأن موقفه: "يقع بين هذين الموقفين التلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ Utterance – السياق الذي ينتسب إلى التاريخ. وعلى النقيض من قناعات كل علماء اللغة وعلماء الأسلوب فان التلفظ ليس فرديا Individual وليس متغيرا بصورة غير محدودة. وهو لذلك امر يتجاوز المعرفة، إلى حد ما، ويتفلت منها"[18].

لقد حاول، باعتماد فهم لساني، معالجة احدى اهم المشكلات المعرفية في الماركسية، مثلما بنى نظريته الحوارية على أسس لسانية، والمتمثلة بطبيعة العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، فلم يعد من المقبول ان تكون العلاقة بين الأيديولوجيا والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية انعكاسية. فمثّلت محاولته تجاوزا للسببية الآلية بين البنيتين، رافضا عزل الظواهر الأيديولوجية بعضها عن بعض. فلا قيمة معرفية في ربط الظاهرة الجزئية بالبنية التحتية، إنما ينبغي التعامل مع الظواهر الأيديولوجية المكونة للبنية الفوقية على انها دوائر متكاملة غير قابلة للتجزيء، تتفاعل عناصرها جميعا مع

---

[17] الماركسية وفلسفة اللغة، 93، وكذلك 75-76.

[18] ظ: المبدأ الحواري، 7-8.

تحولات البنية التحتية. فالعلاقة بين البنيتين تفاعلية وليس انعكاسية، وان جوهر المشكلة يعود إلى "معرفة الكيفية التي يحدد بها الواقع (البنية التحتية) الدليل، وكيف يعكس الدليل ويكسر الواقع في صيرورته"[19]. فالبحث عن الأيديولوجيا ينطلق من اللغة؛ لان "الأيديولوجيا جزء لا يتجزأ من وسطها وهو اللغة"[20]، لذلك يتبين ان باختين جعل اللسانيات مدخلا لتأسيس سيميائية الأيديولوجيا – كما يقول ميشال اكوتروبيه – ذات طبيعة اجتماعية لان العلامة ليست نتاجا للوعي الفردي إنما تأخذ دلالتها من الوسط الاجتماعي[21].

تمثل المدرستان اللسانيتان مرجعيات غير مباشرة لمشروع باختين، فهو بالوقت الذي لم يتبنَّ أيّا منهما، يأخذ عنهما بحظوظ مختلفة. فقد اخد عن (الذاتية المثالية) اهتمامها بالكلام الفردي المتغير وخصائص الأسلوب. ولعله يقترب هنا من فوسلر في عد الكلام هو الظاهرة اللسانية وليس النظام المكتمل. فالشيء الأهم، تطوريا في الكلام التنفيذ الأسلوبي. وان كان فوسلر لا يشير إلى التضمينات التي ينطوي عليها الكلام، لكن المهم ما ينطوي عليه الكلام من خصائص أسلوبية تشي بالاستخدام الفردي.

أما الاتجاه الذي يتزعمه دو سوسير، فان باختين برغم اعتراضات كثيرة وجهها له، تأثر به إلى حد بعيد. لكن سوسير يبقى في اطار المرجعية غير المباشرة؛ لأنه لم يأخذ مقولاته أو يعيد صياغتها.

لقد انتقل سوسير إلى روسيا عبر احد تلامذته من الروس كان يحضر دروسه في جامعة جنيف وهو سيرجي كارتشفسكي (1884-1955). وحين عاد عام 1917،

[19] الماركسية وفلسفة اللغة، 29.

[20] النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 31.

[21] ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 77.

بعد وفاة أستاذه بث أفكاره في حلقة علم اللغة في موسكو[22]. لقد حققت أفكار سوسير انتشارا واسعا في روسيا سواء عن طريق كارتشفسكي، ومن ثم الحركة الشكلانية والحلقات التي سبقتها، أو من خلال دروسه المطبوعة، خصوصا الطبعة الثانية الصادرة عام 1921 التي تحتوي على بعض الزيادات. وفي هذا الصدد يقول باختين عن تأثيره الواسع: "صارت مدرسة (سوسير) شعبية وذات تأثير كبير، يمكن القول بان غالبية ممثلي فكرنا اللسني يوجدون تحت التأثير الحاسم لسوسير وتلامذته"[23]. ان أفكار سوسير انتقلت إلى باختين عبر طريقين: الطريق المباشر، من خلال الدروس المنشورة، وعبر تشرب الحركة الشكلانية لأفكاره وتمثلاتها الأدبية. صحيح انه لم يكن منتميا لها لكنه، بلا شك، كان واقعا تحت تأثيرها إلى حد ما. إذ يتفق معها باعتماد المدخل اللساني في دراسة الأدب، وهنا ينهل الجميع من أفكار سوسير. لكنه يختلف عنها في عده اللغة ظاهرة اجتماعية أيديولوجية، بينما جردت الشكلانية النص من أي مضامين اجتماعية. لقد تولد عن انتشار أفكار سوسير حينذاك تأكيد أهمية الجوانب الشكلية للنص ولغته. وتأتي دراسات باختين في ظل هذا الجو المشبع بالتمييزات اللسانية وتوظيفها النقدي. فاذا لم يكن منتميا له مثل الشكلانية، فانه انجر إلى تبني نظرية تقوم على أساس لساني. ان سوسير استطاع ان يفتح طريقا واسعا، اخذ به حتى من اختلف معه كباختين، كما اخذ بعد ذلك منه فرقاء.

ويبدو اثر سوسير واضحا فيه، من خلال حديثه عن التبشير بـ (ما بعد اللسانيات Metalinguistics الذي يعني به "تلك الدراسة، التي لم تتشكل بعد من خلال

[22] ظ: أعلام الفكر اللغوي: جون إي جوزيف ونايجل جي تيلر، ت. د. احمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، 2006، 2/ 44.

[23] الماركسية وفلسفة اللغة، 79.

علوم محددة ومتميزة، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة، التي تتجاوز – وهذا شرعي وقانوني تماما – حدود علم اللغة"[24]. ويشير إلى ان اللسانيات وما بعد اللسانيات يدرسان ظاهرة واحدة هي الكلمة، لكن ما بعد اللسانيات تدرس الجوانب التي ابتعدت عنها اللسانيات ولم تدرسها. واذا كان سوسير قال، في معرض تبشيره بالسيميائية، ان اللسانيات ستستفيد، بوصفها فرعا من السيميائية من النتائج التي ستصل اليها[25]، فان باختين من جانبه، يقول قالبا قولته: "مما لاشك فيه ان البحوث المنسوبة إلى ما بعد علم اللغة لا يستطيع ان يتجاهلها علم اللغة، وهي مضطرة للاستفادة من النتائج التي توصل اليها علم اللغة هذا"[26]. ومع هذا فلا ينبغي لاحدهما ان يختلط بالآخر، وان كان الأمر متعذرا عند التطبيق.

والسؤال هنا هل يرغب باختين ان يكون سوسير اخر من خلال تبشيره بعلم جديد؟ كلا، إنما يمكن القول ان المنهج الذي اختطه أوصله لذلك، فحتى يميز لسانيا بين لغة الرواية المناجاتية ولغة الرواية الحوارية يرى ان اللسانيات بوضعها الحالي غير قادرة على التمييز بينهما، فيلجأ لمعايير جديدة هي ما اصطلح عليه (ما بعد

---

[24] قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 265.

[25] ظ: محاضرات في علم اللسان العام: دو سوسير، ت. عبد القادر قنيني، م. احمد حبيبي، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط2/ 2008، 31-32. ولكتاب دو سوسير ترجمات أخر:

- محاضرات في الألسنية العامة، ت.يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة – بيروت، 1984.
- علم اللغة العام، ت. يوئيل يوسف عزيز، م. د. مالك المطلبي، دار أفاق عربية – بغداد، 1985.
- فصول في علم اللغة العام، ت. د. احمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، 1985.
- دروس في الألسنية العامة، ت. صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب – طرابلس/ تونس، 1985.

[26] قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 265.

اللسانيات)، لكنه يعود ليؤكد إمكانية استفادة اللسانيات مما بعدها، فيما يخص (الكلام الحواري)[27].

يمكن القول انه يقترب كثيرا، في هذا الصدد، من البنيوية؛ لأنه يتخذ من النموذج اللساني معياره الأول لدراسة الرواية، وان كان يعتمد منهجا مختلفا، ولا يتفق مع سوسير في فهمه للغة، فاذا كان الأخير يفهمها على انها تواضع اجتماعي متجانس، فانه يفهمها على انها تناقضات واختلافات، وان ما فيها من صراعات شبيه بما في المجتمع؛ لانهما يخضعان لأيديولوجيات واحدة. ومع ذلك كان باختين يقف في المنطقة الوسطى بين المناهج الاجتماعية السياقية والمناهج البنيوية اللسانية.

ثانيا: المرحلة الثالثة

ينطوي مشروع ميشيل زيرافا النقدي على نوع من الالتفات البسيط للنموذج اللساني الذي طورته البنيوية السردية، لا يصل درجة التبني له. اذ لا يتعدى مجموعة من الالتفاتات لأهمية النص الروائي لغويا. يقول في هذا الصدد: "حين يتمعن عالم الاجتماع في عناصر مضمون الرواية ويرتبها قد يجد ان هذه العناصر ليست اكثر من مجموعة من البيانات المرتبطة فعلا باللغة لا بواقع النظام الاجتماعي". كما انه يلتفت إلى أهمية الإشكالية الموجهة للنقد الاجتماعي في عجزه عن النظر إلى تعدد معاني النص، فلا يجد تعارضا مع المنهج الشكلاني في دراسته للسرد دراسة اجتماعية؛ لان الشكلانية تعتني باللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية تترجم إلى صيغ لغوية مكتوبة[28].

إن تأكيدات زيرافا هذه تواجهها من جانب اخر هواجس وشكوك عن مدى استخدام النموذج اللساني في دراسة السرد، اذ يعتقد بوجود خطر من تمسك السردية الشكلانية بالنموذج اللساني، وإمعانها النظر في الكشف عن الأساليب البلاغية ولغة

---

(27) ظ: م.ن، 267.

(28) ظ: الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، 74و 68.

الخطاب والقصة بصفتها مؤشرات إلى واقع ملموس. واذا كانت السردية قدمت عن غير قصد خدمة للنقد الاجتماعي، "من خلال إظهار الفعالية الأدبية في صورة حالة من حالات الواقع لا نتيجة له. غير انه يصعب تصديق ان تحليل أي نص أو التعليق عليه يمكن ان يشرّح الكلام السردي أو يعيد بناءه دون ان يتابعه، أي دون توضيح موضوعه الذي هو نوع من الانعكاس. فان حددنا اتجاها بعيدا عن أسلوب الكلام الخاص بالرواية والعناصر اللغوية التي تكونه تتكشف لنا العوامل المكونة لواقع هو بدوره ذو صلة بعلم الاجتماع البحث"[29]

إن اهتمام زيرافا بالمنهج السردي، لا يبلغ حد التبني، فهو بالوقت الذي يتحدث عنه، ينخرط بعد ذلك في ممارسة نقدية تنتمي للاطار التقليدي للمرحلتين الأوليين في النقد الاجتماعي.

تعود محاولات زيرافا إلى أوائل سبعينيات القرن العشرين (الرواية والمجتمع) 1972، في حين تأخرت أعمال بيير زيما إلى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات (من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية) 1978، و(من اجل اجتماعية النص الأدبي) 1978، و(الازدواجية الروائية) 1980، و(النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي) 1985.اي ان محاولات زيرافا متقدمة زمنيا على زيما، وان كانت متأخرة عنها منهجيا، اذ تعود إلى مرحلة اجتماعية الرواية، وليس اجتماعية النص الروائي، المرحلة التي تعود إلى أعمال زيما تحديدا، وهو لم يسر بطرق زيرافا، كما يذهب احد الباحثين[30] فزيرافا لم يميز اكثر من (علم اجتماع الرواية) و(علم اجتماع الأدب) في احد مواضع كتابه[31]، لذلك ينتمي للمنهج التقليدي.

[29] الأدب القصص، الرواية والواقع الاجتماعي، 74 و 79-80.

[30] ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 93.

[31] ظ: الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، 99 و 193.

ينفرد بيير زيما من بين نقاد المرحلة في محاولة تطوير نظرية سردية توائم بين المضامين الاجتماعية والتعبير اللغوي، مستلهما الدراسات اللسانية في إيجاد آليات جديدة يكشف من خلالها عن المضامين.

لقد جاءت محاولته بعد شياع تأثير اللسانيات في علوم إنسانية مختلفة. وقد وجد ان المنهج الاجتماعي لم ينتفع بعد مما يمكن ان تقدمه من فائدة كبيرة لتحليلاته. ففي دراسته (من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية)، "ينطلق من تأطير السجال بين الماركسيين والبنيويين ويرى انه كان من الممكن ان تتطور سوسيولوجيا الأدب كعلم للنص (سوسيولوجيا النص الأدبي) لو استفاد بعضها من الآخر. ولإنجاز هذه السوسيولوجيا النصية يجب أولا تجاوز السوسيولوجيا التقليدية (المضمونية) مع لوكاش وغولدمان وبقية التصورات الأحادية المعنى التي تلغي الوسائط اللسانية والنصية"[32]. أي ان محاولته تكمن في الإعداد لتحول منهجي كبير على صعيد الدراسات الاجتماعية، يتمثل بالانتقال من البحث عن سببية الظاهرة وتفسير النص باعتماد سياقه، إلى مرحلة يمتلك فيها النقد "الوسائل والتقنيات المسهلة لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبي، والكشف من خلاله – فقط – عن العلاقات الاجتماعية في محاولة لإثبات التماثل الموجود بين البنية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، والبنية اللسانية المتحققة في النص الروائي المدروس من جهة ثانية"[33].

إن هذا التحول يفسر مجمل النقد الذي وجهه زيما لأسلافه من النقاد الاجتماعيين الذين ماثلوا بين الحدث النصي والحدث الاجتماعي. وعلى الرغم من

---

[32] انفتاح النص الروائي، النص والسياق: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2006، 135.

[33] النقد الروائي والأيديولوجيا، 72.

أهمية التشابهات التي أشار اليها أولئك، فإنها ليست مقنعة دائما؛ لأنهـا لا تسـتند إلى علاقات تجريبية يمكن إثباتها. وان وصف العلاقـة التجريبيـة بـين الـنص ومجتمعـه لا يتحقق "إلا اذا ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي"[34].

لقد عجـز ذلـك النقـد عـن الإجابـة عـن كيفيـة تفاعـل الـنص مـع المشـاكل الاجتماعية والتاريخية لغويـا، فتفسـير لوكـاش للنصـوص القـائم علـى مقابلتهـا مـع الأيديولوجيات المناظرة لها، لا يمثل إلا واحدا من التفسيرات الممكنة، ويلغي احتمـال دلالات أخر يجهلها الناقد لأسباب أيديولوجية. أما البنيوية التكوينية فمشكلتها أنها لا تطرح نظريـة سـيميائية تحـدد علاقـة المعنـى بالمسـتوى النصـي السـردي أو التركـيبي والدلالي[35]. أما باختين فيُنتقد "في جانب أساسي، هو كونه لا يتسـاءل عـن مـا هـي، بالتحديد، العلاقة الموجودة بـين البنيـات الخطابيـة Structures discursives الـتي تمثـل الفئات الاجتماعية في النص على المسـتوى اللسـاني، وبـين فئـات اجتماعيـة خاصـة بعينها"[36]. كما ان مقصود باختين من الكلام يتصل بمفـاهيم فلسـفية وليسـت لغويـة واجتماعية.

إن زيما، مع ما يشكله على باختين، يؤكد متابعا بونزيو، ان افضل ما فعله تجاوزه لسانيات الجملة، كما هي عند بلومفيلد (1887-1949) إلى لسانيات الخطاب. وهذا ما يميزها عن لسانيات سوسير. غير ان لسانيات الخطاب لم تكن موجودة زمن باختين. ما يسوغ الحاجة إلى دمج باختين بنظريات الخطاب المعاصرة، خاصة السيميائية الخطابية عند غريماس؛ لأنه لا يمكن الحديث عن الكلام أو الخطاب بصفة عامة، ويجب تحديد المقصود به في سياق دلالي وتركيبي (سردي).

---

[34] النقد الاجتماعي، 172.

[35] ظ: النقد الروائي والأيديولوجيا، 73و 84.

[36] النقد الروائي والأيديولوجيا، 87.

يعتقد زيما ان اجتماعية النص تقوم على نظريتين متكاملتين: القيم الاجتماعية لا توجد مستقلة عن اللغة، كما ان الوحدات المعجمية تجسد مصالح اجتماعية، ويمكن ان تكون رهانا لصراعات مختلفة (الفكرة تعود لباختين)[37]، متابعا رولان بارت الذي اقتفى اثر كرستيفا في ان كل ملفوظ مكتمل يتهدده الخطر ان يكون أيديولوجيا[38]. وان "الصراع الطبقي يمكن ان يتلخص في الصراع من اجل كلمة ضد كلمة أخرى" كما ينقل عن ميشيل بيشو. فالمشاكل والتداعيات الاجتماعية تنعكس على لغة النص؛ فيجد من الضروري الانتقال من (لماذا قال الكاتب)، إلى (كيف قال).

بعد ان يحدد منهجه وطبيعة الممارسة النقدية التي يقصدها، ينتقل إلى الآليات اللازمة لبلوغ ذلك. ويجد ان نحو الجملة لا يمكن ان يكون النموذج الملائم؛ لان بلومفيلد كان يرفض التعامل مع الوحدات الاستدلالية الأكثر امتدادا من الجملة[39].

إن بنية الجملة، كما يفترض زيما، محايدة تقع فوق العداوات الاجتماعية والصراعات الأيديولوجية؛ لذلك يجد ان النموذج الملائم هو ما يتعلق بالجملة السردية الكبرى أو النص بمجمله. ويتمثل هذا في لسانيات الخطاب من جهة، والدلالة البنيوية عند غريماس من جهة أخرى. لكن الأمر لا يخلو من إشكالية تتمثل في ان هذه الدراسات لا تربط بين البنية السردية والبنية الاجتماعية؛ لأنها تهمل الأساس الدلالي للسرد، في حين ان المصالح الاجتماعية تتجسد على أوضح صورة في اللغة على المستوى الدلالي والمعجمي[40].

---

(37) ظ: النقد الاجتماعي، 87 و 177 و 187.

(38) ظ: لذة النص: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط2/ 2002، 85.

(39) ظ: (النص): جان ماري سشانفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، 534.

(40) ظ: النقد الاجتماعي، 173 و 176.

المبحث الثاني

النظريات البنيوية

أولا: اللسانيات

لم يعد تأثير اللسانيات في الاتجاهات البنيوية، وفي مقدمتها السرديات خافيا، لكن الجدير بالاهتمام هو حدود هذا التأثير، والمقدار الذي تشربته البنيوية منها. فتشعب حدود التداخل والتأثر، يصعب مهمة الباحث في فرز المحتوى اللساني في النظرية السردية، أو في البنيوية عموما. والتداخل ينطلق من المنهج ويمر بالمصطلح والمفاهيم والآليات ومستويات النص... الخ. وفي ضوء ذلك نفهم التعريف الذي يقدمه رولان بارت "بانها نموذج لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج علم اللغة المعاصر"[41]. لذلك ليس من الغريب ان يقول بول ريكور (1913 – 2005) ان مهاجمة البنيوية تنطلق من التركيز على أسسها اللغوية[42].

يعود اعتماد النموذج اللساني في البنيوية، بحسب جونثان كلر إلى قضيتين: الأولى ان الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست أشياء مادية، إنما موضوعات وأحداث ذات معنى، لذلك هي (علامات) أي ظواهر سيميائية. والأخرى ان تلك الظواهر ليست جواهر في ذاتها، إنما تتميز بواسطة شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية، أي هي (بنيوية). والنتيجة ان أي ظاهرة في الوقت نفسه سيميائية وبنيوية معا، فلا جدوى من الفصل بينهما، لانهما شيء واحد هو الظاهرة نفسها. وإذا كانت الظواهر

---

[41] الشعرية البنيوية: جوناثان كلر، ت. السيد أمام، دار شرقيات – القاهرة، ط1/ 200، 21. وللكتاب ترجمة أخرى: الشعرية البنيوية: جوناثان كيلر، ت. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط1/ 2000. كما ترجمت بعض فصول الكتاب في: اتجاهات في النقد الأدبي الحديث.

[42] ظ: صراع التأويلات، دراسة هيرمينوطيقية: بول ريكور، ت. منذر عياشي، مراجعة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ط1/ 2005، 117

الاجتماعية بطبيعتها ذات معنى، فان هذا يستلزم وجود نظام تحتي من التميّزات والأعراف تجعل من تلك المعاني أمرا ممكنا، فالشخص الغريب يمكن ان يقدم وصفا موضوعيا لحفل زفاف أو مباراة كرة قدم، لكنه لن يفهمها على إنها ظواهر اجتماعية أو ثقافية؛ لأنها لا يكون لها معنى إلا ضمن مجموعة من الأعراف والنظم الاجتماعية ذات الصلة[43].

ان علاقة النص السردي بالقضيتين واضحة ، سيميائية الظاهرة وبنيويتها، وان الحدث القصصي هو الشكل الأمثل للظاهرة الاجتماعية ذات المعنى والبعيدة تماما عن الظاهرة الفيزيائية التي لا تتحدد بالضرورة على وفق القضيتين أعلاه.

ان إغراءات النموذج اللساني التي متح منها البنيويون الأوائل، تكاد تكون الجامع لاختلافاتهم الفكرية والمنهجية، "حتى ليمكن القول انهم مهووسون بها – مهووسون بالطبيعة المؤسسية للغة وبقدرتها اللامتناهية على الخلق"[44].

1- الثورة اللسانية

يقف دي سوسير (1857 – 1913) في مقدمة اللسانيين جميعا، ملهما ومؤثرا، عبر مجموعة من القضايا الأساسية التي اشتملت عليها محاضراته المنشورة بعد وفاته (1916) من بعض تلامذته الذين حضروا دروسه. ان التأثير الحاسم الذي مارسه دي سوسير جعله حدا فاصلا بين (اللسانيات قبل سوسير) و (اللسانيات بعد سوسير)؛ لان إضافاته المهمة طالت المنهج والقضايا الأساسية فيها. كما ان أهميته لا تكمن في كونه مجددا في مجال عمله، إنما في قدرته الفذة على التأثير المباشر في كثير من العلوم الإنسانية، لذلك يعد بحسب بعض التصنيفات، احد العظماء الثلاثة في القرن العشرين

---

[43] ظ: الشعرية البنيوية، ص22- 23، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، 107- 108.

[44] البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا: تحرير جون ستروك، ت. د. محمد عصفور، عالم المعرفة – الكويت، 1996، 22.

(أينشتاين، فرويد، دي سوسير). ان التأثير الأهم الذي مارسه سوسير يكمن في المنهج الذي ظهر في فرنسا، وعرف بـ (البنيوية)، والذي يمثل ولادة لمخاضات مختلفة، يقف في مقدمتها سوسير والشكلانيون الروس وحلقة براغ. وقد كانت البنيوية "تتحرك على أساس من النموذج اللغوي عند دي سوسير. وان تنويعات من هذا النموذج تمثل مهادا يصل بين عدد من نظريات البنيويين الفرنسيين، خصوصا التسليم بان الدال اللغوي لا يكتسب معناه إلا داخل نسق متعين من العلاقات"[45].

ان الإلهام الذي مارسه سوسير يعود إلى عدد من القضايا، في مقدمتها مفهوم النسق System، وان اللغة شكل وليست جوهرا، وكذلك عدد من الثنائيات المؤثرة: (اللغة والكلام) Language, Parole، والمنهج التزامني والمنهج التعاقبي Synchrony, Diachrony، والمحور الأفقي والسياقي والمحور العمودي والإيحائي، وغير ذلك. وقد تجلت أصالة سوسير، كما يقول فريدريك جيمسون "في إصراره على حقيقة ان اللغة، بوصفها نظاما متكاملا، كاملة في كل لحظة، بغض النظر عن تاريخها، أو عما صادف ان تغيّر فيها قبل لحظة"[46]. الأمر الذي شكّل مقدمة ضرورية للمنهج الذي التزمه في دراسة اللغة، كما التزمه البنيويون من بعده، في دراسة الظاهرة دراسة وصفية، لا تعبأ بالتطور التاريخي، معتمدة لحظة تاريخية، تتصف الظاهرة فيها بالاكتمال والانقطاع عن التاريخ.

ولا شك ان المكانة التي حظيت بها اللسانيات فيما بعد، إنما تعود إلى دي سوسير الذي دفع بها إلى الأمام من جانب، ووضع يد من جاء بعده على ما سيخطو بها خطوات أخر إلى الأمام، لذلك كثيرا ما شُبّهت الألسنية بالفيزياء النووية[47]، وان

---

[45] عصر البنيوية، 244.

[46] البنيوية وعلم الإشارة، 18.

[47] ظ: الأنثروبولوجيا البنيوية، 1/ 52.

علينا، كما يقول بارت، ان نستكشف عالم اللغة، على غرار ما نستكشف الآن عالم الفضاء[48].

يأتي من بعد سوسير عدد من اللسانيين الذين اثّروا بشكل مباشر أيضا في البنيويين عموما والسرديين خصوصا، في مقدمتهم رومان جاكوبسون (1896-1983) وتروبتسكي (1890- 1938) ولويس هلمسليف (1899- 1965) وإميل بنفنست (1902- 1976) ونعوم تشومسكي (1928) وليونارد بلومفيلد (1899-1965) وإدوارد سابير (1884- 1939). وتأثيرات أخر بشكل اقل لعدد من اللسانيين الآخرين مثل زليغ هاريس (1909- 1992) وفيغو بروندال (1887-1924) وأندريه مارتينه (1908- 19) وغيرهم.

2- مسوغات النموذج اللساني

يمكن إرجاع اعتماد البنيويين للمرجعيات اللسانية إلى عدد من الأسباب، هي المسوغات الفلسفية والمسوغات المنهجية. وتعود المسوغات الفلسفية إلى اعتقاد البنيويين ان اللغة هي التي تحدد الإنسان وليس قواه الذهنية الداخلية، فكيف تكون الأفكار دون الألفاظ، "فالفرد يتشرب لغته قبل ان يكون بوسعه التفكير بمفرده. وبالفعل فتشرّب اللغة هو الشرط الحقيقي للقدرة على التفكير"[49]. كما يقول ريتشارد هارلند. ان الفرد بوسعه ان يقبل أو يرفض الأفكار والمعتقدات، لكنه يقبل طائعا الألفاظ والمعاني التي تم تمرير تلك المعارف عبرها ، ما يجعل من اللغة أكثر وثوقية وتجذرا عنده من الفكر، وان جدل القبول أو الرفض الذي طال الأيديولوجيات والمعتقدات، سلمت منه اللغة.

---

[48] همهمة اللغة: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط1/ 1999، 237.

[49] ما فوق البنيوية، 22.

أما المسوغات المنهجية، فتشتمل على امرين: الأول هو طبيعة المادة الأولية للنص الروائي المنسوجة من (كلمات) والتي تقتضي تعاملا منسجما. ان "الرواية، بصفتها نصا أدبيا، تتألف قبل كل شيء من كلمات. بحيث تتحدد مهمة الناقد أولا بمساءلة هذه الكلمات، وليس الواقع المادي الذي تحيل عليه"[50]. كما ان معرفتنا، كما يقول جينيت، بالأحداث التي يتضمنها النص السردي ليست معرفة مباشرة، إنما يتوسط خطاب السرد[51]. وهكذا الأمر مع مكونات السرد، كالمكان الذي لا يوجد إلا من خلال اللغة، ليكون فضاءً لفظيا Space verbal مختلفا عن الفضاءات الأخر في المسرح والسينما التي تُدرك بالسمع والبصر، بينما لا يوجد هو إلا من خلال الكلمات المطبوعة[52]. غير انه لا ينبغي الاعتقاد، كما يحذر رامان سلدن ان بنية الأدب لا تطابق بنية اللغة[53]، فالعلاقة بينهما في الأساس علاقة تشابه، وما يتوخاه البنيويون الوصول إلى قواعد عامة تحكم الممارسة الأدبية، كتلك التي تحكم اللغة.

والأمر الآخر تحقيق الصفة العلمية، فردوس العلوم الطبيعية، وما اجتهدت البنيوية في تحقيقه. وهذا ما ردده شتراوس غير مرة، كما تقدم.

لقد حددت اللسانيات هوية المنهج السردي ومنطلقاته، وان محلل السرد يؤدي دورا شبيها بدور سوسير. يقول رولان بارت: "في الوضع الراهن للبحث، يبدو من

---

[50] النص الروائي، تقنيات ومناهج: بيرنار فاليط، ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1999، ص69. وللكتاب ترجمة أخرى: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي: برنار فاليت، ت. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة – الجزائر، 2002، 63.

[51] ظ: خطاب الحكاية، بحث في المنهج: جيرار جينيت، ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط2/ 1997، ص40.

[52] ظ: بنية الشكل الروائي، 27.

[53] ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 90.

المعقول اتخاذ اللسانيات نفسها نموذجا مؤسسا للتحليل البنيوي للسرد"[54]. و يرى عدم إمكانية دراسة القصص لكثرتها، ويشبهها، من هذا الجانب، باللغة؛ بسبب تعدد القصص ووجهات النظر، مثل عدم تجانس اللغة وفوضى الرسائل. وهذا ما دفع سوسير للبحث عن مبدأ للتصنيف، وكذلك فعل السرديون، في بحثهم عن البنية السدرية المجردة، والنسق الذي تخضع له، عبر إعطاء صورة أشبه بالخرائط الجغرافية التجريدية. وهنا يتحدد تأثر السرديين بسوسير الذي عارض الكلام باللغة، وركّز بحثه على اللغة وتجاوز التفوهات الفردية غير المتناهية.

ان الدعم الذي يمكن للسانيات ان تقدمه هو المساعدة في صياغة (نظرية) تلم هذا الشتات من القصص. غير ان الأمر ليس بهذه السهولة المغرية، فالنموذج اللساني، قبيل النظرية السردية، لا يكفي لنقله لدراسة السرد؛ لان اللسانيات لم تتخطَ حدود الجملة، كما تقدم، وانها لا ترى الخطاب إلا مزيدا من الجمل ولا شيء منه إلا وفيها، وهنا يبرز الخلاف بين اللسانيين والسرديين. و يقود إلى نتيجة مفادها ان نظرية السرد، في الوقت الذي بدأت فيه من النموذج اللساني، اختلفت عنه وأسست موضوعها الخاص. وهذا يتطلب اقتراح علاقة متجانسة بين الجملة والخطاب[55].

---

[54] لمقال رولان بارت أكثر من ترجمة:

- مدخل إلى تحليل السرد بنيويا في ضمن النقد البنيوي للحكاية، ت. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات – بيروت/ باريس، ط1/ 1988، 93.
- التحليل البنيوي للسرد، ت. حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد الكتاب المغرب – الرباط، ط1/ 1992، 11.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت. منذر عياشي، 29.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات، ت. غسان السيد في ضمن من البنيوية إلى الشعرية، 16.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للمسرود، ت. عدنان محمود محمد، في ضمن شعرية المسرود: ر. بارت وآخرون، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق، 2010، 10.

[55] ظ: مدخل إلى تحليل السرد بنيويا، ت. أبو زيد، 94.

يشبّه بارت عمل اللسانيين على الجملة بعمل عالم النبات الذي يصف الزهرة ولا ينشغل بوصف باقة الزهور[56]. أي ان اعتماد اللسانيات لا ينتهي بتبني منطلقاته تماما، فاللساني يشبه عالم النبات، يتعلق عملهما بالتكوين الداخلي وطبيعة عمل الزهرة والجملة، أما الناقد ومصفف الزهور فهما لا يعنيان بالوظيفة التشريحية؛ لان وظيفتهما تأتي بعد السابقة، وهما مهتمان بآليات تنسيق الزهور والجمل وتنظيمها، وعملها يتصل اتصالا مباشرا بالوظيفة الجمالية. فعمل مصفف الزهور لا يشبه عمل عالم النبات، مع انهما يعملان على موضوع واحد (الزهرة).

ان الاقتراح الذي يقدمه السرديون لتجاوز لسانيات الجملة هو الخطاب Discourse أو الخطاب السردي Narrative discourse، ويُنظر للنص الروائي على انه خطاب تكونه متوالية من الجمل. ان تحديد مجال الدراسة بالخطاب مقدمة لتحديد مفهوم (الشعرية) الذي يتبنونه. يقول تودوروف "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها المختلفة"[57].

3- تلقي اللسانيات

لم يكن تلقي البنيويين للسانيات مباشرا في الأغلب، إنما تم على نحو من التوجيه الذي مارسه راعي البنيوية شتراوس (1908- 2008)، فتلقي سوسير تم بوساطته عند كثير منهم. أي ان مكتشف سوسير على هذا الصعيد هو شتراوس؛ لأنه الأول الذي نبّه إلى أهمية ما جاء في دروسه من جديد، كما انه الأول الذي تمثّل تلك القضايا

---

[56] ظ: التحليل البنيوي للسرد، ت. بحراوي، 11.

[57] الشعرية: تزفيطان طودوروف، ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط2/ 1990، 23.

اللغوية خارج حدود اللسانيات في دراساته الانثربولوجية (الأناسية) التي عامل فيها علاقات القرابة معاملة اللغة، ليؤكد إمكانية تأثير أطروحات سوسير في عدد من العلوم الإنسانية. ولم يمضِ وقت طويل بعد صدور أعمال شتراوس الأولى ذات المرجعيات اللسانية، حتى سار بالطريق نفسها عدد من أهم المفكرين الفرنسيين الآخرين، حاذين حذوه، وبتأثير منه، مثل جاك لاكان (1901-1981) والتوسير (1918- 1990) فوكو (1926- 1984) ورولان بارت (1915- 1980) والسرديون من بعدهم. وبذلك يكون النموذج اللساني الأول قد مرّ عبر شتراوس من اللسانيين إلى البنيويين، ولا يعني ذلك انهم لم يقرأوا سوسير مثلا إنما كان شتراوس موجها لقراءته واستثماره.

على أساس ذلك يمكن ان نصنف اللسانيين إلى جيلين: الجيل الأول تم تمثّل أفكاره عبر شتراوس، ويشمل (دي سوسير وجاكوبسن وتروبتسكي ...الخ). والجيل الآخر تم تمثّل أفكاره مباشرة ودون توجيه، ويشمل (بنفنست وهلمسليف وتشومسكي وهاريس...الخ). وابرز أسباب ذلك تأخر كتابات هذا الجيل إلى ما بعد الثورة اللسانية التي غذت الموضة الباريسية الجديدة في الفكر، إذ يقترب صدور مؤلفات هؤلاء من النصف الثاني من القرن العشرين، بخلاف مؤلفات الجيل الأول.

4- اثر اللسانيات

يحصر جونثان كلر اثر اللسانيات في النقد الفرنسي بثلاثة اتجاهات:

أولا: ان اللسانيات، بوصفها نموذجا للمعرفة العلمية، عملت على تغيير منهجية الناقد، فبدلا من التركيز على النظام السببي، أصبح البحث عن العلاقات، وتحديد موقع عنصر ضمن شبكة علائقية يحظى بالاهتمام؛ لذلك ساعدت اللسانيات في تبرير إهمال تاريخ الأدب، والتحول نحو دراسة الأدب، على انه نسق خاص، دون إهمال فرادة النص واستقلالية.

ثانيا: هيأت وفرة المفاهيم والتصورات التي قدمتها اللسانيات من قبيل (الدال – المدلول، اللغة – الكلام، المحور التزامني – المحور التعاقبي ...الخ) إمكانية توظيفها توظيفات مختلفة. وان مثل هذا التوظيف يساعد في تحديد العلاقات المختلفة، سواء كانت واقعية أو افتراضية، ضمن مستويات إنتاج المعنى. وحين لا نستخدم هذه المفاهيم بشكل انتقائي، فان اللسانيات توفر مجموعة إرشادات للتقصي السيميائي. لكن الإشكال هنا، كما تقدم، يتعلق بكيفية تطبيق النموذج اللساني، وما مدى الالتزام بحدوده وتجاوزه، بما يناسب خصوصية الظاهرة الأدبية، لذا كانت التطبيقات مختلفة، تتراوح بين التطبيق المباشر و غير المباشر.

ثالثا: السؤال عن طبيعة استخدام النموذج اللساني، سواء كان مباشرا أم غير مباشر، هل يقدم إجراء كشفيا أو طريقة دقيقة في التحليل تؤدي إلى وصف بنيوي صحيح، أو انه يوفر إطارا عاما للتقصي السيميائي الذي يحدد هو طبيعة موضوعاته؟

وعن ذلك توفرت إمكانيات مختلفة التطبيق. منها: التطبيق المباشر للسانيات على لغة الأدب. وتندرج في ذلك تحليلات جاكوبسن التوزيعية. وان كانت هذه التطبيقات تنطوي على محذور بسبب عدم دقة تحليلاتها. والتطبيق الآخر هو ما يمثله غريماس الذي يفترض ان اللسانيات ينبغي ان تكون قادرة على تفسير جميع أنواع المعنى، حتى المعنى الأدبي. لكن اللسانيات لا توفر نظاما عدديا لاكتشاف المؤثرات الخاصة بعلم الدلالة. وان استنتاجاته تتلخص بان المعنى الأدبي لا يمكن توضيحه بطريقة تعمل على وفق التطور من الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى. وهذا ما يجعل من أعمال غريماس نموذجا للتطبيق الآخر، "وتوضيح انه على الرغم من عدم توفير اللسانيات أي نهج لاكتشاف البناء الأدبي، فان بعض العمليات القرائية المعقدة يمكن تحديدها تحديدا جزئيا على الأقل من خلال محاولة تطبيق أساليب اللسانيات

تطبيقا مباشرا في لغة الأدب"[58]. أي يمكن وصف تطبيق غريماس بالتطبيق المباشر المحدود.

أما التطبيق غير المباشر، فانه يقوم على فرضيتين: الأولى ان اللسانيات توفر إجراءات للكشف، يمكن تطبيقها على نحو قياسي على المعطيات الدلالية (بارت ونظام الموضة)، إذ ان اعتماد النموذج اللساني لا يوصل إلى ما هو مطلوب. وكذلك دراسة تودوروف عن (نحو الديكاميرون) التي تفترض ان التطبيق المجازي للتصنيفات اللغوية يوصل إلى نتائج تتساوى في صحتها لتفسير النظام اللغوي"، أو ان عمليات التقطيع والتصنيف المطبّقة على مجموعة من القصص ستولد نحوا للسرد أو لبناء الحبكة. ولدى استخدام النماذج اللغوية بهذا الشكل، فإنها ستوفر عدة أنواع من الأوصاف البنيوية"[59].

والفرضية الرابعة لا تقوم على استخدام اللسانيات بوصفها طريقة للتحليل وإنما بوصفها نموذجا عاما للتقصي السيميائي. وهو النموذج الذي يصفه كلر بانه أكثر تأثيرا وفاعلية، لأنه يجعل من اللسانيات مصدرا للوضوح المنهجي، ويتمثل بالكيفية التي تؤسس بها شعرية للأدب، هي بمثابة اللسانيات العامة. "ان دور علم اللغة هو التأكيد على وجوب تأسيس نموذج يفسر الكيفية التي يكون بها للمتتاليات شكل ومعنى بالنسبة للقارئ الخبير، وضرورة البدء بتمييز مجموعة من الحقائق حتى يتم تفسيرها، واختيار الافتراضات تبعا لقدرتها على تعليل هذه الفاعليات"[60].

---

(58) ظ: الشعرية البنيوية، 297- 299.

(59) (البنيوية وعلم الأدب) في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، 129.

(60) الشعرية البنيوية، 299.

5- موضوع اللسانيات والبنيوية

لقد تحدد موضوع لسانيات سوسير باللغة وليس الكلام، في مقابل ذلك سعت السردية أيضا لتحديد موضوعها المتمثل بالبحث عن "الشفرة أو مجموعة المبادئ التي تتحكم في كل السرديات وليس مجرد دراسة سرديات فردية (كمقابل لـ Parole)"[61]. وبعد تحديد هذا الهدف تهيأ لها ان تجهر بما بشّر به شتراوس من تحقيق الصفة العلمية. ويعلن بارت بحماس في كتابه (النقد والحقيقة) ان هدف النقد هو (علم الأدب)[62]. لكن هذا الهدف الجديد عجز عن مواجهة المشاكل الجديدة، في الوقت الذي استطاع تجاوز المشاكل القديمة للنقد. ولم يخل الأمر من ثمن دفعه النقد رغبة بتلك العلمية، إذ فقدت النصوص خصوصيتها حين عاملها النقاد، كما يصف رامان سلدن كأنها أنماط من برادة الحديد التي تنتجها قوة خفية[63]، فاختفى بذلك النص ملتحقا بالمؤلف الذي توارى من قبل.

لقد وضع النموذج اللساني النقد بين خيارين، تردد بينهما: "هل يقع التماثل بين اللغة والأدب على مستوى العمل الأدبي المفرد، أم على مستوى الأدب ككل"[64]؟

إن أيا من الخيارين لم يكن سهلا، في ظل البحث المحموم عن العلمية. فالخيار الأول القائم على فرادة العمل الأدبي وفرديته، يتقاطع مع هذه الرغبة، ويقضي على كل محاولات تأسيس (علم الأدب)؛ لان الأدب، بهذا المعنى سيكون أرضا لا قرار لها. وان هذه الفرادة تقف حائلا أمام استكشاف البنية السردية؛ لأننا أمام نصوص لا بنية تجريدية لها. أما الخيار الآخر الذي حدد وظيفة الناقد بإيجاد بنية، كما فعل

---

[61] المصطلح السردي، 123.

[62] ظ: النقد البنيوي للحكاية، 66.

[63] ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، ت. الغانمي، 104.

[64] الشعرية البنيوية، 127.

شتراوس، تشترك فيها القصص، فهو في الوقت الذي حقق تقدما على هذا الصعيد في تحديد البنية السردية لمجمل النصوص السردية واستطاع ان يجعل لها نسقا تنتمي إليه جميعا. وبذلك طوّع هذا التنافر بينها، كما طوّع اللساني الكلام الفردي المتنافر، فانه قضى، إلى حد بعيد، على تلك الفرادة التي ظل الأدب طيلة حياته يتغنى بها، لان هذه البنية المشؤومة التي جهد في تحديدها تُعنى بالمتشابه لا المختلف، فلم تعد مهمة الناقد الوقوف مطوّلا أمام فردية العمل الأدبي، علاوة على ما تنطوي عليه هذه المهمة من اختزالية، تمسخ النص في بعض الأحيان.

يبدو ان طموح (علم الأدب) شغل عن الالتفات، في أول الأمر، لهذا المأخذ الخطير، لذا نجد بارت بعد اربع سنوات من الثورة السردية، يستخف بهذه الرغبة التي تقضي على فردية العمل في مستهل كتابه S/Z (1970). فلا معنى لان نكون كالبوذيين الذين يرون العالم في حبة فاصولياء، فنرى كل القصص في قصة واحدة، لأننا سنصل إلى ما لا نريد حين يفقد النص اختلافه. لذلك يبتعد كتاب بارت هذا بقدر عن المنهج البنيوي. كما ان الاختزالية التي طبعت هذا النقد أغرت في استسهاله بوصفه منهجا، عبر إعادة كثير من الحقائق كل مرة.

6- علاقة اللسانيات بالنقد

ان مفهوم العلاقات المرجعية التي تربط بين نظرية الرواية واللسانيات، تعود إلى حدود فهم العلاقة بين الطرفين. فمتى ما كانت تقوم على أساس استقلال كل واحد منهما، فان تبادل التأثير على أساس العلاقة المرجعية لا يلغي الحدود بينهما. وهذا ما يمكن عدّه موقف السرديين عموما. وهو موقف مختلف، إلى حد بعيد عن موقف جاكوبسن الذي لا يفصل بين الشعرية واللسانيات. يقول: 'ان الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية. وبما ان اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فانه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من

اللسانيات"[65]. ان جاكوبسن يعد الشعرية جزءاً من اللسانيات، كما صنع سوسير، من قبل، حين عدَّ نظام اللغة جزءاً من السيمياء. فوظائف اللغة تماثل عناصر الاتصال الستة: (المرسل والرسالة والمرسل إليه والسياق والاتصال والشفرة)[66]. وحين تكون الرسالة اللغوية متوجهة إلى ذاتها، فإنها تحقق وظيفة شعرية[67]. وبذلك فان الوظيفة الشعرية ليست إلا واحدة من الوظائف الاتصال اللغوي. وهذا يناسب الفهم اللساني. على ذلك لا تكون العلاقة بين الشعرية واللسانيات علاقة مرجعية، تربط بين حقلين متقابلين. بينما يختلف فهم السرديين لذلك. ان حدود العلاقة بينهما لا تتعدى حدود العلاقة بين اللغة والأدب، إذ يحتفظ كل منهما باستقلاله، مع أهمية التأكيد على العلاقات المتواشجة بينهما. وقد قامت اللسانيات بدور الوسيط للمنهجية العلمية. وهنا تكون العلاقة بينهما علاقة مرجعيات، فيما يعد جاكوبسن ان حقول العلم الواحد يمكن ان ينتفع بعضها من بعض. أي هي علاقة أجزاء الدائرة الواحدة فيما بينها، بينما هي بحسب السرديين علاقة دوائر متجاورة بعضها مع بعض.

ثانيا: المحاولات التمهيدية

1- الشكلانيون الروس:

ان التلقي الأول لدروس سوسير خارج حدود اللسانيات، كان في حقيقة الأمر يعود للحركة الشكلانية التي ازدهرت في روسيا خلال الربع الأول من القرن العشرين، والتي قضت عيها لاحقا الثورة البلشفية. لكن شتراوس مثّل التلقي الأول تحت الضوء، فتسنى له ان يكن مؤثرا في البنيويين لاحقا. بينما ظلت الحركة الشكلانية

---

(65) قضايا الشعرية: رومان جاكوبسن، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 1988، 24.

(66) ظ: قضايا الشعرية، 27.

(67) ظ: م.ن، 31.

بعد انحسارها طي الكتمان لعقـود، ولم تترجـم أعمـالهم إلى الفرنسـية حتـى ستينيات القرن، على يد تودوروف وغيره. ان هذا التلقي المتأخر منع هذه الحركة من اخذ زمام المبادرة في الدعوة لتبني نتائج اللسانيات. لكن ذلك لم يمنعها من ان تكون مؤثرة، ولـو بعد حين.

تتمثل خصوصية الحركة الشكلانية، بانها أول المبادرين في مجال الأدب، مقابل المجالات العلمية الأخر. "ومنذ الشكلانيين الروس كان التلازم وثيقا بين اللسانيات والأدب"[68].

تبدو المساعدة التي قدمتها اللسانيات واضحة، فإذا كانت تلك ساعدها تحديد موضوعها على بلوغ العلمية، فان الشكلانيين لا يخفون رغبتهم في تأسيس (علم الأدب). يقول ايخنباوم: "نحن لا تميّزنا (الشكلانية) كنظرية جمالية، ولا (المنهجية) التي تمثّل نظاما علميا محددا، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص النوعية الجوهرية للمادة الأدبية"[69]. فشرط علمية الأدب مرهون باقتصار الدراسة على الخصائص النوعية للأدب، وهنا تبدو بصيرة الشكلانيين في تحديد موقف واضح من المناهج النقدية السائدة حينذاك من خلال تأسيس معيار جديد، حدد لهم موقفهم وطرح النزاع بين هذه المناهج جانبا، فالأدب في ظل تلك المناهج كان أرضا لا مالك لها، وقعت عليها أقدام من لا صلة له بها. وتأتي هنا قولة جاكوبسن الحاسمة في رسم الحدود الفاصلة: "ان موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما (الأدبية) Litterarite، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[70]. يفترض جاكوبسن ان العمل الأدبي يحتوي

---

[68] تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط4،/ 2005، 15.

[69] نظرية المنهج الشكلي، 31.

[70] م.ن، 35.

على عدد من القيم المختلفة، لكن في اقل تقدير يمكن تقسيمها على قسمين: قيم أدبية وقيم غير أدبية (نفسية، اجتماعية، تاريخية، فلسفية... الخ) وليس للناقد إلا ان يعنى بالقيم الأدبية المسؤولة عن أدبية النص، أما غير الناقد فله ان يدرس القيم الأخر، على ان لا يكون ما يقوم به نقدا؛ لان ذلك خلط لا مسوّغ له.

ان هذا الوضوح في تحديد الموقف الحاسم من المناهج المختلفة والرغبة في تأسيس علم الأدب، يبدو انهما يعودان للتأثر الواضح باللسانيات التي مكّنتهم من تحقيق 'النقلة من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي'[71] يقول في هذا الصدد ايخنباوم ايضا: 'وبينما كان من عادة الأدباء التقليدين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية، فان الشكلانيين وجّهوا أبحاثهم نحو اللسانيات، التي كانت كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة'[72]. وعلى أساس ذلك ميّز جاكوبسن بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بشكل أعاد صياغة الأسئلة النقدية ووجهها وجهة جديدة.

استلهم الشكلانيون الثنائية السوسيرية الأشهر (اللغة والكلام) غير مرة، بل انها أوحت بما يمكن تسميته بالاطار الفلسفي للعلاقة بين الأدب والواقع التي تبنوها. يعتقد الشكلانيون ان كل ما في العمل الفني موجود من اجل ان يكون العمل في المقام الأول، فكل شيء موجود بقصد تحقيق فنية العمل، الأمر الذي يعد 'انقلابا جذريا في أولويات العمل الفني، لا يمكن ان نسميه باقل من ثورة نقدية. ذلك ان غرضه تعليق وجهة النظر الاعتيادية التي ترى ان العمل الفني محاكاة ذات مضمون، وإحلال مفهوم السيطرة التامة للشكل محله. فالأدب يكتسب أدبيته بشكله'[73]. وعدّ المضمون وظيفة للشكل وليس العكس، كما كان سابقا، فالموضوع أداة لاستعمال الوسائل الشكلية،

---

[71] المرايا المحدبة، 185.

[72] نظرية المنهج الشكلي، 36.

[73] البنيوية وعلم الإشارة، 61.

وكما كان النظام محل اهتمام سوسير، فان العمل الأدبي مقصود لنفسه أيضا، وليس الواقع الخارجي الذي يحيل عليه.

ان استقلالية الأدب مقدمة تأسيسية لكثير من الإجراءات المنهجية التي عرفت عن الشكلانيين والسرديين من بعدهم. وهنا تتضح أهمية الإيحاءات السوسيرية في أزمة البحث عن المنهج التي تحسسها الشكلانيون، ورفضوا بموجبها المناهج التقليدية. لقد كان ذلك بتأثير من تأكيد سوسير ان اللغة بوصفها نسقا تتميز بالاكتفاء الذاتي، وإنها كل قائم بذاته[74]. أي ان استقلالية الأدب صدى لاستقلال اللغة.

كما كانت الثنائية نفسها ملهمة للتمييز الحاسم الذي قدمه توماشفسكي بين المتن الحكائي Fable والمبنى الحكائي Sujet . ويقصد بالأول مجموع الأحداث المتصلة التي تخبرنا بها قصة ما، كما يفترض أنها قد وقعت في خضوعها لمبدأي السببية والتتابع الزمني. و "في مقابل المتن الحكائي، يوحد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا"[75] من الواضح ان هذا التقسيم هو الأكثر قربا للثنائية السوسيرية. واللافت فيه انه يعيد صياغتها سرديا، فهو يقوم على تقابل (الحدث في الواقع) و (الحدث في الرواية). وقد مثّل هذا التقسيم واحدة من أهم المقولات الشكلانية التي ترددت كثيرا فيما بعد.

كما انتفع الشكلانيون من الطبيعة الاعتباطية للعلاقة بين الدال والمدلول[76]، في فك الارتباط المحاكاتي بين الحدث الواقعي والحدث الروائي. وكذلك "مصطلح

[74] ظ: علم اللغة العام، 27.

[75] نظرية المنهج الشكلي، 180.

[76] ظ: علم اللغة العام، 86- 87.

الاختلاف الذي يساعد على إقامة العلاقات المعقولة بين الرموز في البناء الأدبي أو اللغوي بصورة عامة[77].

ومن جانب آخر لا يخفى اعتماد فلاديمير بروب في محاولته توصيف بنية الحكاية الشعبية، على المبادئ اللسانية. فما يبحث عنه بروب في ذلك الكم الهائل من الحكايات هو بنيتها التي تتكرر من واحدة إلى أخرى، فالنظام الذي يحكم الجميع هو المهم وليست التنويعات والاختلافات التي تميّز الواحدة عن الأخرى. لذلك يقرر بعد استعراض التشابهات بينها، ان تلك الحكايات تحتوي قيما ثابتة وأخر متغيرة. وما يتغيّر هو الأسماء والصفات وما لا يتغيّر هو الأفعال والوظائف[78]. لذلك تقوم تصنيفاته على الوظائف لتحديد نظام الحكاية، وهو شبيه بالقواعد اللسانية التي تضبط الاستخدام المتكرر و (اللانهائي) للكلام. ان الوظائف هي الأجزاء الأساسية المكونة للحكاية، وهي قليلة نسبيا، بينما لا حصر لعدد الشخصيات، لذلك يتم رد الكثرة إلى القلة والتشتيت إلى النظام. ان بروب، في هذا يعمد إلى تأسيس (النحو السردي)، وهو ما سيطوره لاحقا تودوروف، الذي يعمد إلى صياغة الحكاية جمليا وتقسيمها على وحدتين أساسيتين: الموضوع والمحمول.

ان منهجية بروب نموذج واضح للدراسة التزامنية Synchronic التي تلتزم وصف الظاهرة، كما هي في لحظة ما بعيدا عن التحولات التي مرت بها سابقا. وقد مكّنه هذا المنهج من تجاوز مشاكل التصنيفات المختلفة للحكاية التي سبقته[79]. ومن

[77] نظرية النقد الأدبي الحديث: د. يوسف نور عوض، دار الأمين – القاهرة، ط1/ 1994، 16.

[78] صدر لكتاب بروب ثلاث ترجمات: الأولى مورفولوجية الخرافة، ت. إبراهيم الخطيب – الدار البيضاء، 1988، والثانية: مورفولوجيا الحكاية الخرافية: ت. أبو بكر احمد باقادر واحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي – جدة، ط1/ 1989، 75. والثالثة: مورفولوجيا القصة: ت. عبد الكريم حسن و د. سميرة بن عمو، دار شراع- دمشق، ط1/ 1996، 37.

[79] ظ: مورفولوجيا القصة، (ت. عبد الكريم حسن)، 18- 35.

المعلوم ان المنهج التزامني يعود إلى سوسير، وقد دعا إليه على أساس ان التزامن أهم من التعاقب[80].

هذا علاوة على الطابع الثنائي الذي تصطبغ به تقسيمات بروب: (المساعد/ المعارض)، (البطل، الوغد) ...الخ. التقسيم الذي سيحتفظ بثنائيته غريماس من بعد.

2- **كلود ليفي شتراوس**

يمثل شتراوس المبشّر بالعصر الجديد (عصر اللسانيات)، فقد أعلن غير مرة علميتها، وتكمن أهمية ما مثله للسانيات بأمرين: الأول انه من أوائل الذين أشاروا إلى الصرامة العلمية التي تميّز بها البحث اللساني، والتي أهلته من بين العلوم الإنسانية ان يحظى بصفة (علم)[81]. والآخر انه الرائد أيضا في استثمار المفاهيم اللسانية في حقل الأناسة، سواء كانت الثنائيات السوسيرية أم الدراسات الفونولوجية لدى جاكوبسن وتروبتسكي، مشترطا ان لا يكون نقلا ساذجا يتقيد حرفيا بالمنهج اللساني[82]. لذلك نتساءل عند حدود الأهمية والانتشار الذين ستحظى بهما اللسانيات في حال عدم وجود شتراوس. فقد اضفى عليها هالة وعالمية من الصعب ان تنالها من دونه. وهنا تبدو أهمية وساطته بين اللسانيين الأوائل والبنيويين والمؤلفات المتوالية التي اخذ يتحف بها الأوساط الثقافية الباريسية منذ أواسط أربعينيات القرن.

يصرّح شتراوس ان سوسير هو احد اثنين ممن اثّروا في حياته الفكرية تأثيرا خلّاقا. وبسبب ذلك درس الظواهر الأناسية على أساس انها لغات، أي نظم: نظام القرابة، نظام الطوطمية، نظام الأساطير. وركّز على العلاقات بين وحدات كل نظام،

(80) ظ: علم اللغة العام، 107، محاضرات في علم اللسان العام، 135.

(81) ظ: الأناسة البنيانية، 1/ 43- 45 و83.

(82) ظ: الأناسة البنيانية، 1/ 49- 50.

وان معنى أي وحدة يتحدد بموقعها ضمن شبكة العلاقات لأي أسطورة[83]. وهذا تمثل واضح للمقولة السوسيرية ان اللغة شكل وليست جوهرا، فقيم العناصر ليست أصيلة فيها تحملها معها حيثما رحلت، إنما هي لاحقة. وهذا ما يرسّخ من بنيوية الظاهرة، فالأجزاء تفقد كل ما حصلت عليه بمجرد خروجها عن هذا الكل، والكلية بمثابة الروح التي تفقدها العناصر الخارجة. وهذا ما يسوّغ التفسير المحايث الذي يأخذ به شتراوس.

لقد مثّلت ثنائية (اللغة والكلام) أهمية بارزة في منهج شتراوس. فالأساطير لا يعني تعددها شيئا مغايرا؛ لأنها بمثابة الكلام، وهي بذلك تخضع لبنية تنظمها، بمثابة اللغة. ان كثرة الأساطير لا تخرج بها عن هذا الانتظام، وان تحديد البنية هي مهمة الاناسي (الأنثروبولوجي). ولا تبتعد أنظمة القرابة عن هذه الثنائية، فمظاهر السلوك الاجتماعي المختلفة، تنتهي هي الأخر إلى أنظمة قرابية، يعمل على الاهتداء إلى قواعدها بوصفها معايير عامة للسلوك الاجتماعي.

أما علاقة شتراوس بجاكوبسن، فهي أكثر عمقا، إذ بينهما صداقة وثيقة بمستوى ما بينهما من علاقة فكرية. لقد سافرا إبان الحرب العالمية الثانية إلى أمريكا، وهناك كان كل منهما يستمع إلى محاضرات الآخر، قبل ان تتوطد علاقتهما. بعد ذلك استطاع شتراوس ان يتعرف على نحو الاستكشاف عن طريق جاكوبسن على عدد من الدراسات اللسانية، في مقدمتها محاضرات دي سوسير وأبحاث جاكوبسن وتروبتسكي في الفونولوجيا التي الهمته كثيرا من منهجه. وقد تبدت العلاقة الحميمة في إهداءات الكتب المتبادلة بينهما[*]. يقول شتراوس عن ثمرة ذلك اللقاء 'كان كل منّا يستمع إلى

---

[83] ظ: البنيوية وما بعدها، 20.

[*] اهدى شتراوس بحثه (البنية والجدل) 1956 إلى جاكوبسن بمناسبة عيد ميلاده الستين. الأناسة البنيانية، 1/ 253. فيما اهدى جاكوبسن من جانبه كتابه (الاتجاهات الأساسية في علم اللغة) إلى

المحاضرات التي يلقيها الآخر. لم اكن يومها اعرف شيئا عن الألسنية، إلا ان جاكوبسن علمني الكثير. لقد علمني إشراق الألسنية البنيوية التي تمكنت بواسطتها من ان أبلور في جسم من الأفكار أحلام اليقظة المترابطة التي استوحيتها من مراقبة أزهار برية في مكان ما من الحدود مع اللوكسبمورغ في بداية أيار/ مايو من سنة 1940"[84].

لقد اجترح شتراوس عددا من المصطلحات على غرار الفونيم (الصوتيم)، فهنالك (الاسطوريم) Mytheme، ويعني به الوحدة الأسطورية الصغرى الدالة، والتي لا دلالة لها بذاتها، إذا خرجت عن الكل. وقد قايسه على الفونيم من حيث هو اصغر وحدة صوتية دالة، في حال استخدامه، وخلاف ذلك يفقد دلالته . وكذلك (الطبخيمات) Gustemes، معاملا الطبخ معاملة اللغة، وعلى أساس مفهوم (الاسطوريم) حلل شتراوس عددا من الأساطير في مقدمتها (أسطورة أوديب) فوجد ان (الاسطوريمات) تنتظم في أضداد ثنائيات كتضاد الوحدات اللغوية.

ان أشكال التواصل الاجتماعي بحسب شتراوس، ثلاثة. هي: تبادل النساء وتبادل السلع وتبادل الرسائل. وان دراسة انساق القرابة والاقتصاد واللغة تنطوي على مشتركات، لأنها جميعا تخضع لمنهج واحد. غير انه يميّز بين تواصل القرابة وتواصل اللغة، على أساس ان الأخير اسرع من الأول، فالزواج تواصل بطيء خلاف التواصل اللغوي. ويفسر ذلك ان موضوع الاتصال في الزواج وذاته الفاعلة من الطبيعة نفسها (النساء الموضوع والذات الفاعلة)، بينما لا ينتمي المتكلم إلى طبيعة كلماته[85]. ومع ذلك فان عملية تبادل النساء في المجتمعات القديمة تؤمن التواصل

شتراوس. علاوة على مقدمة كتاب جاكوبسن (ستة دروس في الصوت والمعنى) التي كتبها شتراوس.

[84] النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن: فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط1/ 1993، 130.

[85] ظ: الأناسة البنيانية، 1/ 318- 319.

بينهم، وان ظواهر القرابة نوع من الظواهر اللغوية، يمكن الوصول إلى بنيتهما عبر القيم الخلافية ومجموعة التقابلات الثنائية[86]. لان الزواج مثل اللغة يحقق التواصل عبر التبادل.

لقد استطاع شتراوس ان يطوّر المفاهيم الألسنية والفونولوجية إلى مجموعة مختلفة من القضايا الأناسية (سفاح المحارم، علاقات القرابة، نظام العائلة، نظام الطبخ، تحليل الأسطورة)[87]. ويحدد احد دارسيه الأثر اللساني في تفكيره بثلاثة مبادئ: الأول هو ضرورة دراسة البنية الداخلية للغة قبل ان تدرس علاقتها بالنظم الأخر (التاريخية والاجتماعية والنفسية). الثاني: ان الكلام، وهو الشكل المسموع من اللغة، يجب ان يحلل إلى عدد محدود من العناصر البسيطة (الفونيمات). والثالث: ان عناصر اللغة يجب ان تدرس على أساس علاقاتها المتبادلة. و العلاقات على نوعين: علاقات عمودية استبدالية يمكن إحلال بعضها محل الآخر، وعلاقات أفقية تركيبية بين عناصر يمكن ان ترتبط معا[88].

ثالثا: السردية الشكلية

1- رولان بارت

يشير بارت نفسه إلى ان قراءته لدو سوسير قد تأخرت حتى العام 1956[89]. وهو تاريخ موضع شك؛ لأنه يتقاطع، من جانب، مع ما يقوله غريماس: "ان اكتشاف

---

(86) ظ: م.ن، 1/ 48.

(87) ظ: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن، 131- 136.

(88) ظ: البنيوية وما بعدها، 68.

(89) ظ: البحث عن فردينان دو سوسير: ميشال اريفيه، ترجمه وقدم له وعلّق عليه أ. د. محمد خير محمود البقاعي، مراجعة د. نادر سراج، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ط1/ 2009، 264 (الهامش).

سوسير، وهو اكتشاف حدث بالاشتراك مع بارت، كان في نهاية الأمر أكثر أهمية من غيره"[90]، كما جاء في كتابه (الجيراس جوليان غريماس مستجوبا) 1987. ومعلوم ان بارت وغريماس درّسا في جامعة الإسكندرية في العام الدراسي (1949- 1950) وهي المرحلة التي حدث اللقاء الأول بينهما. لذلك فمن المرجح ان يكون اكتشافه لسوسير قبل التاريخ الذي ذكره بست سنوات أو سبع. ومن جانب آخر لا يتفق ذلك التاريخ، كما يقول ميشال اريّفيه مع ما في كتابه (الكتابة في درجة الصفر) 1953 الذي لا يخلو من احتكاك حتى لو كان غير مباشر مع سوسير[91].

ومهما كان التاريخ الذي ابتدأ فيه بارت قراءة سوسير، فان ذلك يؤكد ان تلقي البنيويين للساني الجيل الأول تأخر إلى ما بعد ما قدمه شتراوس من دراسات لفتت إلى إمكانية الاستثمار المتعدد للسانيات.

ويرجع النموذج اللساني عند بارت إلى كتاباته الأولى، فكتابه (درجة الصفر للكتابة) 1953 يستعين باللسانيات، فمفهوم درجة الصفر للكتابة يعني الصيغة التي تشير إلى الحياد في الكتابة، وتجعل "الأدب قريبا من الحياد ومن الصمت، على حافة الزوال، بدون تلك الزوائد التي تحيله إلى جعجعة وأكاذيب"[92]. ومن الواضح ان المفهوم مأخوذ عن اللساني الدنماركي فيغو بروندال[93]. ويعني مصطلحا محايدا غير منعوت أو محدد، فمثلما تكون الصيغة الدلالية (الإخبارية) درجة الصفر بين أنواع

---

[90] م.ن، 259.

[91] ظ: م.ن، 64 (الهامش)

[92] درجة الصفر للكتابة : رولان بارت، ت. محمد برّادة، دار الطليعة – بيروت والشركة المغربية للناشرين – الرباط، ط1/ 1980، 14.وللكتاب ترجمة أخرى: الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، ت. د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 2002.

[93] ظ: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت. د. احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط2/ 1989، 73 (الهوامش).

الأفعال الذاتية غير المؤكدة (الرغبة أو الشك) وبين أفعال الأمر والطلب في اللسانيات، تكون درجة الصفر في الأدب في الكتابة البيضاء الهادئة والشفافة[94].

كما يكون النموذج اللساني حاضرا في كتابه (عن راسين) 1963، حين يبحث عن "العلاقات والتقابلات، لا الملامح والموضوعات الاسمية التي تتكرر في كل المسرحيات"[95].

ان علاقة بارت مع اللسانيات عموما وسوسير خصوصا أوسع من حصرها في إطار الدراسات السردية التي قدمها. فبارت واحد من أهم منظري السيميائية، له فيها: (أساطير) 1957 و (مبادئ في السيميائيات) 1964 و (نسق الموضة) 1967 و(إمبراطورية العلامة) 1972. وكتابه الأول (أساطير) حظي بأهمية كبيرة، وعدّ واحدا من أهم مؤلفاته. يقول عنه غريماس؛ انه مثّل افضل استخدام للسانيات سوسير[96]. والكتاب يتحدث عن الأساطير التي تطبع الحياة المعاصرة، وتتحول بفضلها القيم الثقافية إلى قيم طبيعية. وهذا مكمن خطورتها، يقول جون ستروك: "من يقرا الكتاب يفقد كل براءة قد يشعر بها نحو الأيديولوجية الموجودة ضمنا في ابسط مظاهر الثقافة التي يعيش فيها، ومنهج بارت هو ان يمسك بشيء يبدو انه بريء أو محايد من الناحية الأيديولوجية مثل الكتب التي تستخدم أدلة، أو سباق الدراجات المسمى Tour de France، أو علم التنجيم، وان يكشف عما فيها من أخلاقية دخلت فيها سرّاً"[97].

---

[94] ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 68.

[95] (استعارات لسانية في النقد) في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، ، 171.

[96] ظ: البحث عن فرديناند سوسير، 274.

[97] البنيوية وما بعدها، 87.

كما أعاد بارت ترتيب العلاقة بين السيمياء واللغة، عاكسا التصنيف الذي وضعه سوسير حين جعل اللغة جزءاً من أنظمة العلامات (السيمياء)؛ لأنها تختص بالعلامات اللغوية[98]، مقابل ذلك يذهب بارت إلى ان اللغة هي الأصل في كل الأنظمة السيميائية؛ لان تلك لا يمكنها ان تدل بمعزل عن اللغة، "إذ ان كل نظام دلائلي يمتزج باللغة[99]. وفي الحقيقة لا نجد ان بارت قلب المعادلة السوسيرية، وإنما أقامها على أساس مختلف. فسوسير يقيم تقسيمه على أساس مادة الموضوع (أنظمة العلامات)، فتكون اللغة نظاما من بين أنظمة. بينما يقيم بارت العلاقة على أساس السببية، فاللغة هي السبب والأساس الذي تنشأ عنه كل أنظمة العلامات. وهنا يقترب بارت كثيرا من بنفنست في تحديده للأنظمة السيميائية بـ (النظام المفسِّر) و (النظام المفسَّر)؛ لان النظام السيميائي لا يفسّر نفسه بنفسه، إنما يستعين بنظام آخر، و تكون اللغة، بوصفها نظاما سيميائيا، المفسّرة للأنظمة الأخر[100].

لقد كانت اللغة واحدة من القضايا المركزية التي حظيت باهتمام بارت، وقد منحته منهجا ظل يستخدمه من كتاب إلى آخر. ويعود ذلك – كما تعلل ايديث كيروزويل – إلى أنها لامست وترا حساسا عنده"، وذلك لما يقوم عليه هذا العلم من رفض النظر إلى اللغة بوصفها كيانا مطلقا، وتأكيده العلاقة التي تتوسط بين اللغة الموجودة واستخدامها الفعلي"[101].

---

[98] ظ: علم اللغة العام، 34.

[99] ظ: مبادئ في علم الدلالة: رولان بارت، ت. محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط2/ 1986، 28.

[100] ظ: (سيميولوجيا اللغة): إميل بنفنست، ت. سيزا قاسم، في ضمن، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية – القاهرة، 1986، 180- 181.

[101] عصر البنيوية، 180.

تتوزع المرجعيات اللسانية لبارت بين عدد من العلماء: دي سوسير وحلقة براغ اللسانية وتروبتسكي وجاكوبسن وإميل بنفنست وتشومسكي وهلمسليف، وتيارات أخر، كما يقر بارت "جعلت المناهج اللغوية ضرورية في كل دراسة نقدية بعيدة عن السلفية والماضوية الفكرية ... وطبعا فرديناند دو سوسير هو معلمي الأكبر في هذا المجال"[102]. والذي ظل يعود إليه في أكثر أعماله.

لقد أثبتت ثنائية سوسير (اللغة والكلام) ثراء منقطع النظير في قدرتها التأثيرية على توليد ثنائيات شبيهة في مجالات مختلفة. وقد كان بارت من بين الذين استثمروها في مناسبات مختلفة: السرد، الطعام، الأزياء، وحتى السيارات والأثاث. وقد كان ذلك مبعث سخط بعض اللسانيين كجورج مونان الذي اتهمه بانه يستخدم مفهومات لا يحكم السيطرة عليها ويطبق أدوات التواصل اللساني على موضوعات غريبة عنها[103]. وكذلك أندريه مارتينه الذي رفض الإشراف على أطروحته (نسق الموضة)[104].

ان المعركة التي خاضها بارت مع النقد الاكاديمي الفرنسي أو ما عبّر عنه (بالنقد اللانسني) (نسبة للناقد الفرنسي غوستاف لانسون 1875- 1934) ممثلا بالناقد ريمون بيكار، تعود إلى أسس معرفية جديدة يقوم عليها النقد، وهي الأسس اللسانية المتحررة من النظرة التقليدية التي ترى في اللغة أداة عملية طيعة، أو (ديكورا) للواقع الاجتماعي الذي يعرض من خلالها. فاللغة عند بارت هي كينونة الأدب وعالمه، 'ان

---

[102] النقد البنيوي الحديث بين لبنان واوربا، 287.

[103] ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 178- 179.

[104] ظ: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة: احمد يوسف، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2007، 81.

الأدب كله قائم في فعل الكتاب [الكتابة]، وليس في فعل (التفكير)، و (الرسم)، و (الإحساس)'[105].

من جانب اخر، يقوم المنهج السردي، الذي يعتمد اللسانيات عند بارت، على قضيتين أساسيتين، الأولى هي ان الخطاب جملة كبيرة أو ممتدة[106]، متجاوزا بذلك النظرة التقليدية التي ترى فيها مجموعة من الجمل، ليكون بذلك الخطاب في السرد مماثلا للجملة في اللسانيات، وحين لا يتطابق الخطاب مع الجملة، فان ذلك يعني ان له وحداته وقوانينه ونظامه[107]. والأخرى ان موضوعية اللسانيات تعتمد تمييز مستويات التحليل، ومن ثم توصيف العناصر المميزة لكل مستوى، أي تفتيت الظاهرة إلى وحدات، و البحث في خصائص كل وحدة على حدة. وهذا ما قام به بارت في تحديد مفهوم (البنية السردية) للقصص. فالباحث السردي بين خيارين منهجيين، الأول المنهج التجريبي الذي يصطدم اعتماده بعقبة لا امل في الخروج منها، فالاستقراء الذي يتطلبه يكاد يكون مستحيلا أمام سيل غير منتهٍ للقصص في العالم، وهذا ما التفت له بارت ووصفه بالرؤية الطوباوية[108]. فتبرز الحاجة إلى المنهج الآخر وهو المنهج اللساني الذي يعتمد الاستنباط أو القياس بالمصطلح المنطقي؛ لأنه يمكّن من تجاوز تعدد القصص عن طريق القوانين العامة التي يبحث عنها، لتكون حركته من العام إلى الخاص، وليس العام إلا (النظرية) التي يمكن ان تنعكس في القصص قصة قصة. وهذا منهج بارت الذي جعله يفتت النص السردي إلى مجموعة مستويات مختلفة. فبعد التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب، ينتقل إلى مستويات المعنى ثم الوظائف

---

(105) هسهسة اللغة، 15.

(106) ظ: م.ن، 28.

(107) ظ: مدخل إلى تحليل السرد بنيويا (ت. أبو زيد)، 94.

(108) ظ: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص (ت. عياشي)، 28. وهذا النص غير موجود في: مدخل إلى تحليل السرد بنيويا (ت. أبو زيد) 91.

التي يضطر، لتعيينها تحديد اصغر وحدات السرد التي لها معنى، وان كل شيء في القصة له وظيفة مادام له معنى. وهذا مقتضى مفهوم البنية. ومادامت الوظيفة وحدة مضمونية[109]، فان هذا التصنيف لساني بحت، فالمعنى، كما يحدد بنفنست هو "قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى اعلى. ومعنى الكلمة يتحدد بالتأليفات التي تحقق بها وظيفتها اللغوية، أي انه مجموع علاقاتها، الممكنة بكلمات أخرى"[110]. فمعنى كلمة هو وظيفتها في سياق ما. كما انه يستند إلى بنفنست أيضا، في تمييزه بين العلاقات التوزيعية (إذا كانت العلاقات القائمة في المستوى نفسه) والعلاقات الادماجية (إذا أخذت من مستوى إلى آخر)[111]، للتفريق بين نوعي الوحدات. كما يعتمد تفريق جاكوبسن بين المحور الاستعاري والمحور الكنائي، حين يقسم الوحدات على: وظيفية ذات روابط كنائية، وعلاقات ذات روابط استعارية[112]. بعد ذلك ينتقل إلى تحديد نحو الوظائف أو القواعد التي تترابط بموجبها الوظائف. وهكذا يمضي بارت في تصنيفات متوالية تخص (الأفعال) و (السرد) و (نظام القصة).

وفي خضم ذلك، تحضر في تقعيدات بارت كل من تقسيمات دو سوسير[113] – حتى قيل لا رولان بارت ولا غريماس من دون سوسير[114] – وكذلك جاكوبسن –

---

[109] ظ: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص (ت. عياشي)، 41.

[110] (اللغة والأدب): تزفتان تودوروف في ضمن، اللغة والخطاب الأدبي، اختارها وترجمها سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1993، 47. (والبحث احد فصول كتاب شعرية النثر).

[111] ظ: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص (ت. عياشي)، 35- 36.

[112] ظ: م.ن، 46.

[113] ظ: النقد البنيوي الحديث، 270.

[114] ظ: البحث عن فردينان دو سوسير، 34.

الذي يقول فيه انه قدم للأدب هدية جميلة جدا، هي اللسانيات[115] - اخذ عنه مفهوم اللهجة الفردية (الحبسة)[116]، وعن هلمسليف تعريفه للخطاب[117]، ومستويات اللغة الثلاثة عنده[118]، والفراغ النصي[119]. كما اخذ عن بنفنست تمييزه بين العلاقات التوزيعية والعلاقات الادماجية، كما تقدم.

غير ان جونثان كلر يعتقد ان أكثر المعالجات خلطا لآراء بنفنست هي تمييز بارت بين السرد الشخصي الذي يتحدد بضمير المتكلم أو ما يمكن ان يكون بضمير المتكلم، والسرد غير الشخصي الذي يتحدد بضمير الغائب ولا يمكن تحويله إلى ضمير المتكلم، ذاهبا إلى انه قلب المقولات، بجعل الجمل غير الشخصية، بحسب نموذج بنفنست، جملا شخصية، في الوقت الذي ادعى فيه اقتفاءه[120]. وكذلك اخذ عن إدوارد سابير (1848- 1939)[121]، وجون فيرث (1890- 1960)، وتشومسكي (1928-)[122]، ومارتينه ...الخ.

---

[115] ظ: هسهسة اللغة، 233.

[116] ظ: عصر البنيوية، 184. وللمزيد عن مفهوم الحبسة، ظ: أساسيات اللغة: رولان جاكوبسن وموريس هالة، ت. سعيد الغانمي، دار كلمة والمركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2008، 107- 144.

[117] ظ: المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث: د. يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2009، 131.

[118] ظ: عصر البنيوية، 183.

[119] ظ: النص الروائي، 59.

[120] ظ: الشعرية البنيوية، 238- 239.

[121] ظ: النقد البنيوي الحديث، 270.

[122] ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 75.

2- **تزفيتان تودوروف:**

يطمح تودوروف إلى تشييد نحو سردي عابر للثقافات وعابر للتاريخ، يكون قادرا على توصيف بنية أي قصة، في أي زمان وأي مكان، ولذلك لا يسعى، في فحصه لأي قصة، ان يدرسها بوصفها عملا متفردا، وإنما ما يمكن ان تسهم فيه بتوصيف تلك البنية المجردة المكونة (للنحو السردي).

إذا كان المنطق يُعنى بقوانين التفكير، والتفكير نوع من التحدث الداخلي[123]، فان قوانين الكلام الخارجي يمكن ان تكون شبيهة بها، للشبه الواضح فيهما. وإذا كان النحو نشأ بالتأثر الواضح بالمنطق، فان قوانين القصص أو نحوها، يمكن ان ينشأ بالتأثر بالنحو للصلة ذاتها بينهما، فكلاهما موضوعه اللغة. ان مجمل هذه القوانين تؤكد حقيقة طالما كانت الباعث وراء كل الدراسات البنيوية هي الوصول لتلك البنية المجردة اللاتاريخية الأساس لكل النشاطات الإنسانية المختلفة، فخضوع التفكير والكلام والقص لنظم يمثل تجليات مختلفة لحقيقة هي بنية الإنسان. فـ "الصورة التي قدمها تشومسكي عن النحو العالمي، تعطي نفس الافتراض الذي قدمته الصورة السابقة عن عالمية المنطق"[124] وعلى غرار ذلك سعى تودوروف ان يقدم صورة عالمية للقصص، فإذا كانت القصص بنية سطحية، فان لها قواعد تمثل بنية عميقة.

يعمد تودوروف في (نحو الديكاميرون) 1969، على غرار مستويات بنية الجملة، إلى دراسة القصص على وفق مستويات ثلاثة: المستوى الدلالي والمستوى النحوي والمستوى اللفظي[125]. وفي المستوى النحوي – الذي هو محل عنايته – قام باختزال الخطاب إلى وحدات محددة هي باختصار المسند والمسند إليه، مستلهما هاريس

---

[123] ظ: اللغة واللغويات: جون لوينز، ت. محمد العناني، دار جرير عمان، ط1/ 2009، 217.

[124] اللغة واللغويات، 218.

[125] ظ: (الأنواع الأدبية): تزفيتان تودوروف في ضمن، القصة الرواية المؤلف ، 52.

(1909- 1992) في تحليل النحو السردي، تحديدا في مفهوم التحويل الاستدلالي: تدخل الجملتان في علاقة تحويلية، عندما يكون مسند احدهما تحويلا للآخر. مميّزا بين تحويل بسيط يقتضي تغيير أو إضافة عامل يخصص المسند (نعبر فيه من جملة (س يعمل ن) إلى جملة (س يخطط ان يعمل ن)، وتحويل معقد يدخل مسندا آخر، يتعلق بالأول (كالعلاقة بين الجملتين (س يعمل ع) و (س يروي ان ع قد يرتكب جريمة). وفي دراسته للبنية السردية يتعدى لسانيات الجملة[126].

كما يميّز في تحليله النحوي بين وحدتين أساسيتين للبنية: القضايا Propositions والمتتاليات Sequences. والقضايا هي عناصر النحو الرئيسة التي تتألف من أحداث غير قابلة للاختزال (س يغازل ص). أما المتتاليات فهي "مجموعة مترابطة أو عدد من القضايا القابلة لتأليف قصة مستقلة كاملة وقد تحتوي القصة متتاليات عديدة: لكن يجب ان تحتوي على متتالية واحدة على الأقل"[127]. في معرض المقابلة مع النحو تكون القضية شبيهة بالجملة، أما المتتاليات فهي شبيهة بالخطاب.

ويستمر تودوروف في مماثلته النحوية لتحقيق تجريدات اختزالية، فتكون الشخصيات الروائية أسماء وسماتها صفات، والأحداث التي تقوم بها أفعالا. والقضية، كما الجملة، تتكون من اسم وصفة وفعل. ثم يقوم بتقسيم ثلاثي لأركان القضية، تندرج تحته كل احتمالات الصفة (الحالات والخصائص الداخلية والظروف الخارجية) والأفعال (تغيير وضع وارتكاب جرم أو تجاوز، والعقاب)[128]. ثم يواصل تقسيماته النحوية وما ينتج عنها من تقسيمات أخر[129].

---

(126) ظ: العلاماتية وعلم النص إعداد وت. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2004، 122- 123.

(127) البنيوية وعلم الإشارة، 89.

(128) ظ: نظرية الرواية، 43- 44.

(129) ظ: الشعرية البنيوية، 254 والبنيوية وعلم الإشارة، 90- 91.

ويميّز بين القسمين (الوصف والفعل) لانهما أكثر تداخلا، بخلاف الاسم. إذا كان المسند في القضية يصف حالة توازن أو عدم توازن فذلك وصف. أما إذا كان يصف الانتقال من حالة توازن إلى أخرى فهو فعل[130]. فالفعل في القضية يرتبط بسيرورة حديثة، بينما يتميز الوصف بنوع من الثبات. وهنا يعلل ترنس هوكز جفاف القواعد النحوية التي يعرض لها تودوروف بسبب قلة عنايتها بالمضمون "فهي تماثل على نحو واضح قواعد اللغات التي يقترحها اللسانيون البنيويون والتي لا تكون فيها لمسألة المعنى أية أهمية آنية للنحوي، والتي يعتبر اعظم جريمة فيها الخلط في المستويات: أي استخدام مستوى المعنى تسويغا لسلوك لغة ما على المستوى المختلف تماما لبنيتها"[131]. فيما يشكك جونثان كلر في "صحة مقولاته، لمجرد أنها مستمدة من (نحو عام)"[132].

وإذا كانت أركان القضية هي العمدة، بالتوصيف النحوي، فهناك أيضا الفضلة، وتشمل: الصوت والوجه والصيغة وزمن الفعل ... الخ[133].

لقد قامت اللسانيات، كما يصف تودوروف بدور الوسيط في المنهجية العلمية عند البنيويين؛ في صراحة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة"[134]. وفي الحقيقة فان علاقة تودوروف مع اللسانيات تتعدى حدود الإيحاء بالمنهج ومسايرة الدقة العلمية فيها، إلى ما هو ابعد. فهي تمثل المنهج وما فيه من مصطلحات وتقسيمات ومفاهيم وآليات مختلفة، دخلت كلها في عملية التمثل لتحويلها إلى آليات ومفاهيم نقدية، وان كانت ذات أصول لسانية في كتاباته. وشكّل هذا الملمح واحدا من أهم

---

[130] ظ: نظرية الرواية، 46.

[131] البنيوية وعلم الإشارة، 90- 91.

[132] الشعرية البنيوية، 255.

[133] ظ: نظرية الرواية، 47.

[134] الشعرية البنيوية، 27.

خصائص كتابات تودوروف التي ظلت تنتمي للأصول اللسانية. ويأتي دو سوسير في طليعة اللسانيين الذين تركوا أثرا كبيرا في كتابات هذا الجيل وتودوروف خصوصا. ففي مقالته المبكرة (مقولات السرد الأدبي) 1966 يذهب، مستلهما العلاقات السياقية عند دو سوسير إلى ان معنى عنصر من عناصر العمل أو وظيفته، هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخر فيه، مميّزا في ذلك بين المعنى والتأويل، من حيث ان المعنى يخضع لنسق النص، فيما يخضع التأويل لنسق الناقد أو المؤول[135].

ومن ابرز مظاهر تأثر تودوروف بجاكوبسن معاملته النص الروائي على انه رسالة يبثها مرسل إلى مستقبل، وما يترتب على ذلك من وظائف ومظاهر وصفات عملية للرسالة، علاوة على اطراف عملية الإرسال، مهتديا بنظرية التوصيل عنده. ولعل ذلك احد أسباب اختيار تودوروف لرواية (العلاقات الخطرة) - وهي رواية رسائل - نموذجا تحليليا[136].

ومن بين أهم اللسانيين الذين اثروا به تأثيرا كبيرا إميل بنفنست (1902-1976) فقد اخذ عنه تعريفه للخطاب في انه كلام موجه من مرسل إلى مستقبل، كما اخذ عنه وعن الشكلانيين من قبله، تمييزه بين القصة Histoire[*] والخطاب Discourse بوصفهما جزءاً من النظام اللغوي المتكامل[137]. وتقسيم بنفنست هذا الذي رود في

---

[135] ظ: (مقولات السرد الأدبي): تزفيطان تودوروف، ت. الحسين سبحان وفؤاد صفا في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي، 40.

[136] ظ: الأدب والدلالة، 9- 43 و83.

[*] يقع بعض المترجمين في الاشتباه بالتمييز بين Histoire و History في الفرنسية، فيترجم الأولى بالتاريخ مرة والقصة مرة أخرى، والصحيح انها قصة مقابل story في الإنكليزية ، ظ: النقد الأدبي في القرن العشرين، (ت. د. قاسم المقداد)، 268 و350.

[137] ظ: المصطلح السردي، 63.

مقالته المهمة (علاقات الزمن في الفعل الفرنسي) 1959 المنشورة في ضمن (قضايا اللسانيات العامة)، يتصل بتمييزه بين التلفظ Enunciation والملفوظ Utterance. والأول "يعني فعل تحول اللغة إلى ملفوظ بواسطة متلفظ"[138]. و يقتضي ان يصدر الملفوظ من متكلم متوجها إلى مخاطب، فالتلفظ يقترن بعملية التقابل بين هذين الطرفين وفيه علامات تشير إليهما كالضمائر والظروف وأسماء الإشارة وغيرها التي تؤكد ذاتية التلفظ وزمانيته. أما الملفوظ فيعني النص اللغوي بوصفه مستقلا عن المتكلم. ويختلف مفهوم الخطاب، من حيث هو تلفظ، عنه من حيث هو ملفوظ. وما يعتمده تودوروف هو تعريف بنفنست له من حيث هو تلفظ يقتضي التواصل.

يقصد بنفنست من القصة "تقديم الوقائع التي حدثت في لحظة من الزمن دون تدخل الراوي في مجرى السرد، في حين انه يعرّف الخطاب بانه أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"[139]. ومصطلحات بنفنست لسانية وليست سردية، مثلما قد تبدو. فالراوي الذي يقصده الطرف المسؤول عن عملية التواصل اللغوي في التخاطب، من حيث حضوره في ملفوظه أو غيابه عنه، ففي القصة يختفي الشخص المسؤول عن الخطاب وراء ستارة ضمير الغائب (الشخص الثالث) فلا تتميز ذاته لغويا، كما تغيب ظروف الزمان والمكان فيغدو السرد بلا سارد، بينما يتميز الخطاب باستخدامه للضمائر الدالة على اطراف التخاطب (أنا وأنت)، فتبرز الملامح الذاتية للسارد.

ان تقسيم بنفنست يقوم على تمايز أزمنة الأفعال (اللغة الفرنسية) فالزمن التام يقيم اتصالا بين الماضي (الحدث) والحاضر (الكلام)، وهو ينتمي إلى الخطاب، من حيث ان مرجعه الزمني أي مرجع الخطاب هو حاضر الكلام، بينما مرجع القصة هو

---

[138] معجم السرديات، 110.

[139] (اللغة والأدب): اللغة والخطاب الأدبي، 48.

ماضي الحدث. "والتمييز الحاسم هو الذي يقوم بين أشكال تضم إحالة إلى موقف التلفظ وأشكال لا تفعل ذلك. ان ضمائر المتكلم والمخاطب، تستبعد من ثمة من نظام القصة، مثلما يتم استبعاد ضمائر الإشارة التي تعتمد في معناها على موقف التلفظ (الآن، هنا، منذ سنتين، الخ)"[140]. فالخطاب يعتمد لفظيا على الكلام الذي يعيره الراوي لإحدى شخصياته، وهذا ما يميّزه عن القصة، لذلك تؤول الاختلافات بينهما إلى موضوعية القصة وذاتية الخطاب، والموضوعية والذاتية هنا لسانية صرفة، فالخطاب يكون ذاتيا كلما اندمغ، صراحة أو ضمنا بضمير المتكلم، أما موضوعية القصة فتتحدد على العكس من ذلك من خلال غياب أي إحالة على الراوي، "والحقيقة انه لا وجود لأي سارد. فالأحداث تُعرض مثلما تقع تبعا لظهورها في افق القصة، لا احد يتكلم هنا، والأحداث تبدو مروية من تلقاء ذاتها"[141]. كما يقول بنفنست.

يتصل مفهوم الخطاب عند بنفنست، بنظرية الضمائر التي خالف فيها التقسيم السائد الذي مفاده ان الضمائر تنقسم على ضمير الشخص الأول (أنا) وضمير الشخص الثاني (انت) وضمير الشخص الثالث (هو). "أما استبصار بنفنست فمفاده ان الشخص الثالث يعمل وظيفيا كشرط إمكانية الشخص الأول والثاني. فالشخص الثالث هو عبارة عن (لا – شخص)، وهي حالة يكشف عنها الصوت المحايد العائد للرواية أو للسرد أو للوصف – وهو صوت الدلالة"[142]. أي ان اللغة تتأسس – بوصفها أداة تواصل بين متكلم ومستمع – على ضميري التواصل (أنا وأنت)، أما (هو) فليس كذلك لهذا يستبعده لأنه لا يعبر عن شخصية لغوية. ان تمييزات بنفنست

---

(140) الشعرية والبنيوية، 237.

(141) (حدود السرد): جيرار جينيت، ت. بنعيسى بو حمالة في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي ، 79.

(142) خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، 96.

النحوية المتصلة بالأزمنة والضمائر، تتوافق مع مفهوم وجهة النظر بحسب مشاركة الراوي أو عدم مشاركته في السرد[143].

ان تودوروف، وان كان يستعير المصطلحين (القصة والخطاب) من بنفنست، يبتعد عنه في فهمها، فيميّز بين القصة بوصفها مجموعة حوادث، والأسلوب أو وجهة النظر التي تروى القصة من خلالها هو (الخطاب). بينما كان بنفنست يميّز عن طريقهما بين أسلوبين: الأول الذي تغيب علاقة المرسل – المرسل إليه التي يتم عرضها بوساطة ضمير المتكلم والمخاطب هو (القصة). والآخر الذي تكون فيه العلاقة حاضرة هو (الخطاب) وحينئذ لا يكون هنالك أي سارد، مثل السرد التاريخي، لذلك يقفان على طرفي نقيض فيما يخص علاقة المرسل والمرسل إليه التي هي علاقة ملازمة لكل نص[144].

فتودوروف يعتقد بوجود راوٍ ضمني، فأي نص بوصفه قصة خالصة، لا يمكن له إلا ان يشتمل على ملامح تميّز موقفا سرديا معينا[145].

وبعد ان يميّز تودوروف بين القصة والخطاب على أساس ان زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي[146] – هذه الفكرة تعود إلى دي سوسير في خطية اللغة واستبعاد إمكانية النطق بكلمتين معا[147] – يشرع بتقسيم كل منهما. فالقصة تقوم على مستويين منطق الأحداث، وعلاقة الشخصيات بعضها ببعض[148]. أما

---

(143) ظ: النص الروائي، 77.

(144) ظ: (الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر): آن بانفيلد، ت. بشير القمري في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي ، 123- 124.

(145) ظ: الشعرية البنيوية، 238.

(146) ظ: (مقولات السرد الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 55.

(147) ظ: محاضرات في علم اللسان العام، 181.

(148) ظ: (مقولات السرد الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 42- 54.

الخطاب، فيميّز فيه بين ثلاثة مستويات: زمن السرد وفيه يتم التعبير عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ومظاهر السرد (جهاته) وهو الكيفية التي ندرك بها القصة من طرف الراوي وأنماط السرد (صيغه) وهي أنواع الخطاب المستعمل من طرف الراوي لنقل القصة[149].

ان تودوروف، في تقسيمه للخطاب يقوم بنسخ تحليل الفعل بحسب زمنه Time وجهته Aspect وصيغته Mode، لذلك فان "مكونات الخطاب الروائي بحسب هذا التصور هي مكونات الجملة الفعلية. وهذا التماثل بين الجملة الفعلية والخطاب الحكائي هو الذي على أساسه يمكن ان نقيم تحليلا بويطيقيا للحكي"[150].

لقد كانت ثنائية بنفنست (القصة والخطاب) اقرب إلى تودوروف من ثنائية الشكلاني توماشفسكي (المتن الحكائي) Fable و (المبنى الحكائي) Subject[151]؛ لان الشكلاني لم يتمكن من استخراج أساسها اللغوي، لأنها اقتصرت على حالات القلب الزماني المتعلقة بالتقديم والتأخير للأحداث[152].

ان الأساس اللساني هو المبدأ الذي ينتقد بموجبه تودوروف مشكلة وجهة النظر عند هنري جيمس وجان بويون من بعدهم. فدراساتهم لم تأخذ بالحسبان طبيعتها اللغوية، فوساطة السرد اللغوية بين الحدث والقارئ تجعل من (أنا) الراوي غير (أنا) الشخصية، ففاعل المنطوق غير فاعل الحدث. "وتكمن مشكلة (وجهة النظر) بكاملها في درجة الشفافية للـ (هو) اللاشخصية في القصة وعلاقتها بـ (أنا) الخطاب"[153].

(149) ظ: م.ن، 55- 65.

(150) تحليل الخطاب الروائي، 30

(151) ظ: نظرية المنهج الشكلي، 180.

(152) ظ: (اللغة والأدب): اللغة والخطاب الأدبي، 49- 50.

(153) م.ن، 50.

ويسعى تودوروف في (الشعرية) 1969 ان يبدأ من حيث انتهت الدراسات اللسانية في عدد من القضايا المشتركة بينها وبين نظرية الأدب، ففي المظهر الدلالي يبين انه قد تناولته اللسانيات بتفصيل لكنها مع ذلك، لا تخلو من نقص - فيما يخص الناقد وليس اللساني- كاقتصارها على الدلالة اللفظية دون الإيحائية والاستعمال الأدبي واعتماد الاستعارة. والأمر الآخر انها لا تتجاوز حدود الجملة، بينما يسعى النقد لدراسة الخطاب[154].

كما يتابع اللسانيات في أكثر من مورد، كتقسيمه للعلاقات في النص الأدبي: علاقات حضورية تقوم بين عناصر من داخل النص نفسه وعلاقات غيابية تقوم بين عناصر في النص وأخر خارجه كالزمن. ويشير ان هذا التقسيم يستند إلى تقسيم لساني[155]. وكذلك في موضوعات أخر يتطرق لها الكتاب: المظهر الدلالي وسجلات الكلام والمظهر اللفظي والمظهر التركيبي. وهذه مستويات الدراسة اللسانية.

ان المنهج السردي ينسخ أحيانا التقسيمات التي تعتمدها اللسانيات نسخا يبقي على طبيعتها وتسمياتها، فإذا كانت هنالك علاقات توزيعية وعلاقات تكاملية فهنا أيضا في السرد علاقات توزيعية وتكاملية، بل يصل الأمر إلى درجات أكثر من هذا، فليست الجمل وحدها تقسم ، في النحو إلى مبنية للمجهول ومبنية للمعلوم، فهناك قصص مبنية للمعلوم كالقصص المألوفة، وأخر مبنية للمجهول كالقصة البوليسية التي يدور البحث فيها عن الفاعل، كما ان هناك قصصا خبرية وأخر إنشائية وثالثة شرطية. وغير ذلك من التقسيمات التي تناظر تقسيمات نحوية أو لسانية[156].

---

[154] ظ: الشعرية، 33.

[155] ظ: م.ن، 31.

[156] ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، 400- 405.

لقد مارست اللسانيات تأثيرا واسعا في فهم الشخصية الروائية. وتجلى ذلك عند تودوروف، كما عند البنيويين الآخرين، بمسارين: الأول إعادة النظر في مدلول الشخصية وقيمتها، إذ لم يعد تعقيدها وغناها النفسي محور التقويم، فقد شكّل مفهوم الوظيفة محورا جديدا في ذلك من خلال النظر للتعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الرواية، فلا ينبغي المطابقة دائما بين الشخصية ومدلولها[157].

ان المهمة الوظيفية للشخصية في البنيوية سوّغت النظر اليها على أنها علامة Sign لها دال ومدلول، لكنها تختلف عن العلامة اللغوية من حيث ان الأخيرة جاهزة مسبقا، خلافا لها، فهي لا تكون علامة إلا حين تدخل النص السردي، وان دالها هو أسماؤها وصفاتها، أما مدلولها فمجموع ما يقال عنها على امتداد النص؛ لذلك لا يكتمل مدلولها إلا عند نهاية النص، أي عندما يقال كل شيء عنها[158].

ان مثل هذه التصورات تحاول الإفادة من اللسانيات المعاصرة، ولا تعمد إلى إعادة صياغة المادة اللسانية بما يناسب الشخصية التي تختلف اختلافا بيّنا عن العلاقات اللغوية، وإنما تعمد إلى تطبيقات اختزالية مباشرة لترسيمات معتمدة سابقا، زيادة على ضعف المردود النقدي الناتج عن هذا الفهم.

والمسار اللساني الآخر الذي اعتمده تودوروف، ما ذهب إليه من ان الشخصية قضية لسانية، وانها كائن ورقي يتكون من مجموعة كلمات، وليس من جوهر نفسي، كما كان ينظر لها[159].

---

(157) ظ: بنية الشكل الروائي، 214.

(158) ظ: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2000، 51.

(159) ظ: مفاهيم سردية، 71.

ان فهم الشخصية مرَّ بأطوار حضارية مختلفة، وكانت كل مرحلة تفرض مرجعيتها على أساس السيادة الفكرية لقضية أو اتجاه. لذلك يمكن تقسيم هذه المراحل على ثلاث:

المرحلة الأولى: مرجعية الواقع، وهذه تعود إلى نظرية المحاكاة الإغريقية (افلاطون وأرسطو) ويكون تقويم الشخصية فيها قائما على أساس مطابقتها للواقع.

المرحلة الثانية: المرجعية النفسية، و تعود إلى كتابات فرويد والتحليل النفسي. ويجري فيها تقويم الشخصية على أساس غناها النفسي وتعقيد نزوعها ورغباتها.

المرحلة الثالثة: المرجعية اللسانية، و تعود إلى ما تركته أبحاث دو سوسير واللسانيين من بعده. وتمثّل الإعلان الرسمي لها بكلمة تودوروف السابقة التي يقطع فيها كل المرجعيات السالفة للشخصية (الواقعية والنفسية) باستثناء اللغة.

3- جيرار جنيت

إذا كان تودوروف أكثر السرديين استجابة للنموذج اللساني، فان جنيت (1930-) هو الذي استطاع ان يصوغ النظرية السردية بشكلها الأمثل. و يحدد منذ البداية، في عمله الأبرز (خطاب الحكاية) في (أشكال 3)[*] 1972، انه يقتصر على دراسة الخطاب السردي، أي من خلال الوساطة اللفظية للقصة، لكن المعنى الذي يعتمده، بوصفه مبدأ في دراسته، يستتبع دراسة المعنيين الآخرين اللذين يشير اليهما (القصة بوصفها مجموعة أحداث) (القصة مروية من طرف راوٍ أو السرد)[160].

---

[*] سمى جينيت ثلاثة من كتبه باسم واحد Figures (أشكال 1) 1966و(أشكال 2) 11969 و(أشكال 3) 1972 مستلهما مفهوم الشكل في الدراسات البلاغية عند جان بولان في عد البلاغة نسقا من الأشكال. ظ: النقد الأدبي في القرن العشرين، (ت. المقداد)، 291- 292.

[160] ظ: خطاب الحكاية، 37- 38.

ان المماثلة السردية مع النحو يجريها جنيت على أساس التحويل أو الاختزال الجملي للعمل القصصي (ملحمة الاوذيسة) لهوميروس ورواية (بحثا عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست. وهما المثالان المفضلان عنده. وعلى ذلك تتحول الملحمة إلى جملة (عوليس يعود إلى ايثاقة) والرواية إلى جملة (مارسيل يصير كاتبا). وبهذا الاختزال يمكن تصنيف قضايا الخطاب على مستويات على غرار مستويات الفعل في اللسانيات وهي: الزمن Tense والصيغة Mode والجملة Aspect[161].

يبدو مشروع جنيت، منذ بدايته ينتمي إلى الأساس اللساني انطلاقا من الموضوع المدروس (الخطاب) إلى أسس التقسيم المعتمدة، ولا يبعد عن ذلك المصطلح المستخدم عنده، فمصطلح (الصيغة) مثلا مصطلح نحوي، يتصل بالفعل. جاء عنه في احد المعاجم الفرنسية: 'اسم يطلق على صيغ الفعل المختلفة المستعملة لتأكيد الأمر المقصود تأكيدا كثيرا أو قليلا، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل'[162]. وجنيت يستعمله بمعنى قريب من هذا. وكذلك المصطلحات الأخر.

وحين ينتقل من التقسيم الأساس إلى تفريعات كل قسم لا يغادر التنظيم اللساني، ففي القسم الأول (الزمن) الذي يفرّعه على عدد من الفروع، يقسم زمن الحكاية على زمن الشيء المروي وزمن الحكاية. ويصف الزمن الأول بانه زمن المدلول والآخر بزمن الدال[163]. وهو تقسيم لا تخفى انتماءاته السيميائية.

---

(161) ظ: م.ن، 41.

(162) م.ن، 43 (الهامش) و 177.

(163) ظ: خطاب الحكاية، 45. يبدو تقسيم جنيت هذا غير دقيق بتصور سوسير؛ لان المدلول ليس المرجع، وإنما ركن العلامة Sign، فيكون التقسيم الأصح: زمن المرجع – زمن الدال، لان طرفي القسمة عنده يقعان داخل العلامة، وهذا يفترض ان يقع الزمنان اللذان يتحدث عنهما داخل الخطاب أيضا، وهو ما لا يقصد.

وحين ينتقل إلى التواتر السردي (تكرار الحدث أكثر من مرة)، يقول جنيت ان النقاد والمنظرين لم يلتفتوا إليه، بينما هو أمر مشهور لدى النحاة تحت مقولة الجهة Modality وهو عنده مظهر أساس للزمن السردي. ويعتمد في توصيفه للتكرار، من حيث ان تكرار أي حدث لا يكون على نحو التطابق، مستعينا بما يقوله دو سوسير في العلاقات السياقية ومثاله الشهير عن القطار المنطلق من باريس إلى جنيف[164]. والتقسيمات التي يقدمها: ما حدث مرة يروى مرة، وما حدث أكثر من مرة يروى أكثر من مرة، وما حدث مرة يروى أكثر من مرة، وما حدث أكثر من مرة يروى مرة، هي تقسيمات منطقية رياضية، تقوم على التقابل، يصوغ بعض مصطلحاتها على أسس لسانية، فيقترح لسرد ما حدث مرة ويروى مرة – أكثر صور السرد شيوعا- مصطلحا هو Singultive ويعني النمط الأحادي. أو ما يترجمه بعضهم بـ (الحكاية التفردية) مصوغ على غرار التواتري Superlative[165].

ومن المصطلحات الأخر التي تعود إلى مرجعيات لسانية مصطلح المقام أو العون السردي Narrative instance الذي يدل على القائم بالفعل السردي بمستوياته (المؤلف، والراوي، والشخصية) والمتلقي السردي (القارئ، والمروي له). والمصطلح في دلالته اللسانية يتعلق بذاتية الفعل حين ميّز بنفنست بين القصة والخطاب، أو بين صيغ تحيل إلى موقف التلفظ وصيغ لا تميّز (التلفظ والملفوظ)[166].

لقد كانت ثنائية القصة والخطاب من أكثر الثنائيات دورانا بين السرديين، وقد اخذ بها جنيت في (حدود السرد) 1966[167]. وكان فيها أمينا لتصور بنفنست في

(164) ظ: علم اللغة العام، 128.

(165) ظ: خطاب الحكاية، 169 (الهامش).

(166) ظ: م.ن، 227- 228 ومعجم السرديات، 199.

(167) ظ: (حدود السرد): طرائق تحليل السرد الأدبي، 78- 83.

موضوعية القصة وذاتية الخطاب، مؤكدا هذا التمايز في النص السردي، مع تأكيده عدم خلو القصة من الخطاب، وعدم خلو الخطاب من القصة على وفق هذا المنظور. لكنه في (خطاب الحكاية) 1972 يوسّع هذه الثنائية إلى ثلاثية هي القصة (سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية) والحكاية (المنطوق السردي أو الخطاب الشفوي أو المكتوب) والسرد (عملية رواية القصة)[168]. وحين يعود لمناقشة هذا التقسيم (عودة إلى خطاب الحكاية) 1982 في معرض المقارنة بينه وبين التقسيم الشكلاني (متن حكائي ومبنى حكائي) وتمييز بنفنست (قصة وخطاب) يجد ان تمييزه أكثر دلالة واكثر شفافية من التقسيم الشكلاني الذي يصفه بانه ينتمي إلى تاريخ ما قبل السرديات؛ لان التمييز الثنائي يبطل التمييز بعد ذلك بين وقائع الصيغة ووقائع الصوت، كما انه يختلط بتقسيم بنفنست[169]. سوى ان ترتيب هذا الثالوث لا يوافق الحكاية غير الخيالية (التاريخية) والخيالية، إذ يختلف الترتيب من واحدة إلى أخرى[170]. لأنه في القصة التاريخية هنالك حدث يسبق السرد والحكاية، بينما هذا السبق غير موجود في القصة التخيلية، لذلك فان السرد (مباشرة الراوي للرواية) تتولد عنها القصة والحكاية معا.

في تقسيم وظائف الراوي يستعين جنيت بنظرية التوصيل لجاكوبسن التي ينتج عن عناصر الاتصال الستة فيها (المرسل والرسالة والسياق والشفرة والاتصال والمرسل إليه) وظائف ست (الانفعالية والشعرية والافهامية والمرجعية والميتالغوية

---

[168] ظ: خطاب الحكاية، 37- 38.

[169] ظ: عودة إلى خطاب الحكاية: جيرار جنيت، ت. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2000، 13- 14.

[170] ظ: م.ن، 14- 15.

والتواصلية)[171]. ليؤكد ان الراوي لا يضطلع بوظيفة واحدة، كما قد يتصور هي (رواية الأحداث)، وإنما وظائف متعددة. والوظائف عنده، كما عند جاكوبسن، تقوم على أساس المقابلة مع مظاهر الحكاية، كما في المخطط:

المظهر		الوظيفة
القصة		السردية المحضة
النص السردي		الإدارة
الوضع السردي	المروي له	التواصل
	الراوي	البينة أو الشهادة
		الأيديولوجية

ومثلما يؤكد جاكوبسن ان الرسائل لا تؤدي إلى وظيفة واحدة، وإنما يمكن ان تتعدد وظائف الرسالة الواحدة[172]، يقول جنيت: "وبالطبع، لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا: فليست أيٌّ من هذه المقولات خالصة تماما وغير متشاركة مع المقولات الأخرى..."[173].

(171) ظ: (نظرية التواصل اللفظي، العوامل والوظائف): رومان جاكوبسن، في ضمن التواصل نظريات ومقاربات: جاكوبسن وآخرون، تصدير عبد الكريم غريب، ت. عز الدين الخطابي وزهور حُوتي، منشورات عالم التربية – الجزائر، ط1/ 2007، 64- 72.

(172) ظ: قضايا الشعرية، 28و نظرية التواصل اللفظي، 65.

(173) خطاب الحكاية، 264- 265.

هذه الدلائل كلها تؤكد ما تقدم من انتماء المشروع السردي عند جنيت إلى المرجعيات اللسانية نفسها التي استعان بها السرديون الآخرون.

2- ما بعد النظرية:

لا تبعد كرستيفا (1941-) في كتابها (النص الروائي) 1970 كثيرا عن الاتجاه العام لدى السرديين في اعتماد اللسانيات مرجعا أساسيا تقوم عليه النظرية السردية وتقسيماتها المختلفة علاوة على المبدأ الذي تصدر عنه في ان المتتاليات السردية تماثل البنى الاسمية Nominal syntagms والفعلية Verbal في النحو، فتكون المقولات الأولية: الفعل (ملحق إسنادي Predicative adjunct، والنعت (ملحق نعتي Qualifying adjunct، والمحدِّد Idertifier (مؤشر فضائي وزمني أو صيغي ملحق بمسند)، والذات Subject، والعامل Actant. تؤلف هذه المقولات عندها "النموذج التطبيقي لتوليد فئات التعقيدات السردية في البنية التتابعية للرواية ويقوم النموذج بتوليد الأوصاف البنيوية عبر عمليات التأليف المتكررة، ويلتزم وجود فعل واحد على الأقل، فيما عدا ذلك، يؤلف النحو المفردات بحرية كاملة: من الممكن ان يرد أي عدد من الأفعال؛ ويمكن إيراد أي عدد من الصفات بمحددات أو بدون محددات عن أي نقطة في المتتالية؛ ويمكن الحاق المحددات، دون تقيّد بالعدد، وبالأفعال والصفات"[174].

كما قام سيمور تشاتمان في (القصة والخطاب، البنية السردية في الرواية والفيلم) 1978 بعد جينيت بتطوير (وجهة النظر) بالاستناد إلى نظرية الأفعال الكلامية عند جين أوستن وغيره، مؤكدا عدم أهمية تصنيف أنواع الرواة قدر أهمية الملامح التي تتسم بها درجات سماعهم. وكان مشروع جيرالد برنس في (السردية، شكل السرد وعمله)1982 يهتدي بالنحو التوليدي عند تشومسكي في توليد قصص كثيرة من

---

[174] الشعرية البنيوية، 257.

قواعـد قليلـة، لتأسـيس مـا يسـميه (بـالنحو السـردي) معتمـدا بنـاء الجملـة في اللسانيات[175].

مع روجر فـاولر في (اللسـانيات والروايـة) 1983، لم تعـد اللسـانيات ملهمـة للمنهج السردي أو أدواته الإجرائية، إنما صبحت المنهج نفسه. فمـا يفعلـه فـاولر انـه يناظر بشكل نهائي بين الجملة والنص في التحليـل اللسـاني، وهـذا مـا يحـدد علاقتـه بلسانيات النص أو الخطاب ونحو النص، مستقيا منها كثيرا من مفاهيمها، وفي مقدمتها الخطـاب الـذي هـو محـل العنايـة اللسـانية دون الطـرف الآخـر في الثنائيـة التقليديـة (القصة).

يرى فاولر ان النص بوصفه متتالية جملية، تكون الجملة فيه عنصرا أو وحدة مكونة له. وتركيبه من هذا الجانب شبيه بتركيب الجملة، لذلك فان التحليل اللساني للجملة يمكن ان يوسع فيطبق على البنية النصية. ان مماثلة النص للجملة تقوم على ركنين الأول العناصر المكونة فالأسماء عناصر سواء في بنية الجملة أو البنية القصصية. والآخر هو بُنى النص، فالقصة تماثل أي نص آخر من حيث احتوائها على بنية سطحية (تركيبية) وبنية عميقة (دلالية)، وان التجربة التي نعيشها بشكل مباشر هي مع البنية السطحية؛ لذلك يأتي على وظائفها الخطية (ويقصد بها اتجاه الكتابة والتوالي الزمني للأفعال) والعلاقات المنطقية (كالإخبار عن المعاني المتعارضة مع ما سبق). أما وظيفة البنية العميقة فهي دلالية، ولا يعني هذا ان البنية السطحية لا تسهم في ذلك فهي المسؤولة عن الإيحاءات، وهذه مهمة التحليل البلاغي والأسلوبي[176].

[175] ظ: النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات: فنسنت ب. ليتش، ت. محمد يحيى، م. وتق. ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2000، 260– 263.

[176] ظ: اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت. لحسن احمامة، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط1/ 1997، 22– 28. للكتاب ترجمة أخرى: اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت.أ.د. احمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية – الإسكندرية، 2009، 23– 32.

يماثل فاولر بين مظاهر الجملة ومظاهر القصة، كما يأتي:

الجملة	التخييل النثري (القصة)
البنية السطحية	النص
الصيغة	الخطاب
القضية	المضمون

ويعني النص (البنية السطحية) متتالية الجمل وما تتطلبه من فضاء وإيقاع للقراءة وترتيب خاص في عرض الحقائق... الخ. أما الخطاب (الصيغة) فيشتمل على الحوار ووجهة النظر والموقف ورؤية العالم والنبرة... الخ. أما المضمون (القضية) فيعني به الحبكة والشخصية والوضعية الإطارية للثيمة، بوصفها أفعالا عميقة. مركّزا اهتمامه، بوصفه لسانيا على النص والخطاب أكثر من المضمون. وفي إطار هذا النهج يعتمد فاولر اللسانيات الوظيفية عند هاليدي الذي يتجاوز النظرة التقليدية التي تحصر وظيفة اللغة بتبليغ المعاني الإخبارية، إذ يذهب هاليدي إلى ان الملفوظ ينجز العديد من الوظائف بآنٍ واحد وهي: الوظيفة النصية والوظيفة التواصلية والوظيفة الفكرية. وهي الوظائف التي يعتمدها فاولر مع بعض التعديلات التي يجريها عليها[177].

ومن الجدير بالذكر ان الاستغراق في الدراسة الجملية، يبعد فاولر عن المنهج البنيوي، فحماسة المتابع تفتر حين يجد ان العناية بالجزئيات لهذا المنهج تشغله عن رصد بنية النص، أو كشف دلالاته الكلية، فالبقاء في ضمن اطر ضيّقة (جملة، فقرة، ... الخ) يزيد من صعوبة الحصول على نتائج مهمة لنصوص طويلة كالروايات. نعم قد يكون أكثر نفعا مع نصوص قصيرة (القصة القصيرة) مثلا. كما ان بعض تطبيقاته تخص تركيب لغة معينة (كالإنكليزية)، وهذا اقل من طموح المنهج السردي، في تحقيق نظرية إنسانية.

---

[177] ظ: اللسانيات والرواية، (ت. لحمامة)، 63- 66.

مقابل ذلك كله، ونتيجة لما تقدم، تركت العناية المتزايدة بالمنهج اللساني لدراسة النص السردي أثرا في علماء النص الذين تحدثوا عن النص السردي في حدود علاقته بمفهوم النص. أمثال فان دايك[178] الذي فصّل في العلاقة بين الإخبار عن الحدث وأهميته والذي يؤسس لمقولات البنية العليا للنصوص السردية. وكذلك فولفجانج هانيه مان وديتر فيهفجر اللذان يعاودان الحديث عن مخططات فان دايك وغيرها من القضايا المعنية[179].

رابعا: السيمياء السردية:

1- **الجيرداس غريماس**

تعد أعمال غريماس أكثر الأمثلة وضوحا لمنهج يستخدم النماذج اللسانية لوصف اللغة الأدبية، كما يصف كلر[180]. ومشروعه، إذا كان في أساسه يقوم على منهج بروب، فان التعديلات التي يجريها عليه، تستند إلى كثير من المفاهيم اللسانية التي تمتد من سوسير وجاكوبسن إلى هلمسليف وتشومسكي وتسنير وغيرهم. لذلك يوصف منهجه بانه أكثر بنيوية من الشكلاني بروب؛ "لان غريماس يفكر بالعلاقات بين الأطراف أكثر مما يفكر بشخصيات الأطراف نفسها"[181]. لذلك يعمد إلى كثير من الاختزالات التي تطال وظائف القصة والعاملين؛ لأنه معني بالبحث عن نحو للسرد وللخطاب عموما. أي المبادئ العامة التي تشتمل عليها أي قصة وأي خطاب.

---

[178] ظ: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات: فان دايك، ت. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب - القاهرة، ط1/ 2001، 226- 233.

[179] ظ: مدخل إلى عم لغة النص: فولفجانج هانيه مان وديتر فيهفجر، ت. سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق – القاهرة، ط1/ 2004، 302- 315.

[180] ظ: الشعرية البنيوية، 104.

[181] النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 93.

لقد ظهر تأثر غريماس بسوسير مبكرا، من خلال أطروحته للدكتوراه (الموضة في عام 1830) التي انجزها عام 1948، والتي يبدو اثر الثنائية السوسيرية (التعاقب والتزامن) واضحا على منهجه فيها. يقول: "متجنبين قدر الإمكان وجهة النظر التاريخية، وغير راغبين سوى في وصف سكوني لحالة من لغة ما، فنحن لم نول إلا أهمية ثانوية لاستعمال المعاجم"[182]. وان عدم ذكر اسم سوسير فيها لا يقلل من حقيقة هذا التأثر.

ثم نشر عام 1956 بحثا بعنوان (الراهنية السوسيرية)، بمناسبة مرور أربعين عاما على نشر كتاب سوسير. وهو بحث يشهد بتمثل عميق لأفكار سوسير. وقد شكا فيه من ان النظرية السوسيرية لم تلق إلا صدى ضعيفا[183].

أما بعد ذلك، ومع عمله التأسيسي (علم الدلالة البنيوي) 1966، وما تلاه (في المعنى) 1970 وغيرها، فان كثيرا من أفكار سوسير ظلت حاضرة فيه بقوة ، وفي مقدمتها مفهوم العلاقات[184]، فالعوامل عند غريماس لا قيمة ذاتية لها، وإنما تكتسبها من خلال انتظامها في علاقات مع عوامل أخر، "فليس للموضوعات قيمة ولا معنى بمعزل عن الفواعل التي تسند اليها بالتحديد هذا المعنى وتلك القيمة وتبدي موقفها منها وفق مقاييس معينة"[185]. وهذا ما يوافق توصيف سوسير للغة بانها شكل وليس جوهرا، وان وحداتها ليس لها قيمة ثابتة، إنما تحددها العلاقات التي تدخل بها.

كما يستعين بسوسير في تحديد مفهوم صدقية الخطاب، فغريماس لا يحدد ذلك على أساس تطابق الخطاب مع الواقع الخارجي، وإنما تحدد صدقيته من خلال العلاقة

(182) البحث عن فردينان دو سوسير، 262.

(183) ظ: م.ن، 266- 267.

(184) ظ: علم اللغة العام، 142 وما بعدها.

(185) في الخطاب السردي، نظرية قريماس Gremas: محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب – تونس، 1993، 55- 56.

بين الفاعل والموضوع، فالإبلاغ يتم من طرف شخص ينطوي عمله على تقويم. وعلى أساس ان اللغة نظام مستقل عن الواقع الخارجي، له قوانينه[186]. فصدقية الخطاب تتعلق بحدود الملفوظ بعيدا عن المقاييس المرجعية، وتشتمل على كل ما يحف به من اطراف (مرسل ومرسل إليه) وعلاقات (زمنية ومكانية)[187].

كما مثّل جاكوبسن مرجعية لسانية أخرى لغريماس، استمد منها واحدة من أهم مقولاته وهي الثنائيات التقابلية والأضداد الثنائية، وهي تنتسب إلى سوسير أولا حين درس كثيرا من الظواهر اللغوية على أساس ثنائي، كما تنتسب إلى جاكوبسن الذي وظّفها صوتيا في التقابلات التي تنطوي عليها الملامح التمييزية للأصوات[188]. 'ويتجلى هذا المبدأ في الحقيقة القائلة بان الوحدات اللغوية ترد في صورة اطراف تقع في تقابلات ذات وجهين، توسم بوجود خاصية مائزة ما في مقابل غياب هذه الخاصية'[189].

يميّز جاكوبسن بين محورين يقسمان النشاط الإبداعي عند الإنسان هما محور الاختيار ويسميه المحور الاستعاري Metaphor وهو يقابل المحور العمودي للعلاقات الإيحائية عند سوسير، ومحور التشابه والتجاور، ويسميه المحور الكنائي Metonymy وهو يقابل المحور الأفقي للعلاقات السياقية عند سوسير، ففي الخطاب ان أي موضوع يفضي إلى آخر، أما من خلال المماثلة والمشابهة (الاستعارة) أو من خلال المجاورة (الكناية). وقد استعان بهذا المحور لدراسة (الحبسة)[190]، كما قد حدد من قبل الوظيفة الشعرية للرسالة من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور

(186) ظ: علم اللغة العام، 120 وما بعدها.
(187) ظ: في الخطاب السردي، 64- 65.
(188) ظ: أساسيات اللغة، 34- 35.
(189) اتجاهات البحث اللساني، 256.
(190) ظ: أساسيات اللغة، 137- 144.

التأليف[191]. "وقد عمد السرديون الذين ساروا على خطى جاكوبسن الذي اكد أهمية العملية الكنائية في الرواية الواقعية إلى اعتبار السرد كنائيا بالمقام الأول واحتجوا بان الحوافز والوظائف تندمج وتتحد من خلال علاقات التجاور"[192].

وإذا انتقلنا إلى المرجعيات اللسانية التي مارست تأثيرا اعمق في السيمائية السردية، فهي تتمثل بكل من هلمسليف وعلم الصوت (الفونولوجيا) وتشومسكي تحديدا.

ان الملمح الأبرز للعلاقة بين هلمسليف وغريماس هو القضية الأكثر شهرة بين آراء هلمسليف التي كانت محط عناية دائمة لدارسيه، وهي ثنائية (المحتوى والشكل) التي لا يكاد احد يتجاوزها منهم[193]. وهي شكل آخر للثنائية السوسيرية (الدال والمدلول) لكنها تختلف عنها من حيث تفصيل كل مستوى إلى وحدتين تتكرران.

يميّز هلمسليف بين التعبير Expression والمحتوى Content، على أساس ان الأخر الواقع الخارجي الذي يحيل التعبير عليه. أما الأول فهو كل الوسائل التي يتم بها نقل حقائق الواقع إلى لغة ما. وللتعبير جانبان كما للمحتوى:

---

(191) ظ: قضايا الشعرية، 33.

(192) المصطلح السردي، 131، قاموس السرديات، 111.

(193) ظ: اتجاهات البحث اللساني، 326 وما بعدها، والبنيوية في اللسانيات: د. محمد الحناش، دار الرشاد الحديثة- الدار البيضاء، ط1/ 1980، 167- 168 والألسنية علم اللغة الحديث: د. ميشال زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط2/ 1983، 283- 289 ومناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي: بريجيته بارتشت، ت. ا. د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار – القاهرة، ط1/ 2004، 177- 180و خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، 283- 288 ومحاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة: شفيقة العلوي، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع – بيروت، ط1/ 2004، 21- 25... الخ.

"مادة المحتوى The Substance of Content، ويعني بها الواقع الحي في ذاته (الأشياء والبشر ومجمل العالم من حولنا).

شكل المحتوى The form of the Content ويعني به التصور النفسي لمادة المحتوى؛ أي كيف نستقبل ونتصور الواقع الحي من حولنا.

مادة التعبير The Substance of Expression وهو الجانب الصوتي الفيزيائي من اللغة. شكل التعبير The form of the Expression وهو التصور النفسي لمادة التعبير؛ أي كيف نستقبل ونتصور علامة اللغة في عملية التواصل"[194]. وموضوع علم اللغة الشكل على مستوى المحتوى ومستوى التعبير[195]. لان المادة متغيرة، فالمظهر الصوتي للغة ما يتغير بشكل مستمر من جيل إلى آخر، ما يبحث عنه الحقائق الثابتة غير القابلة للتغيير[196]؛ لذلك تتكون العلامة عنده من شكل التعبير وشكل المضمون[197].

إن العلاقة بين هذه الأزواج علاقة تجلّ، اذ تعمل مادة التعبير على تجلية شكل التعبير (تكبر مكبرات الصوت مادية المادة الصوتية)، كما تعمل مادة المحتوى على تجلية شكل المضمون. وتوجد علاقة تجل بين شكل المحتوى وشكل التعبير[198].

يستلهم غريماس من جانبه هذه المستويات، ليفصّل في كل من البنية العميقة والبنية السطحية، فالبنية السطحية تتكون من: مكون سردي يخص سلسلة التغييرات الطارئة على الفاعلين، ومكون تصويري، يستخرج الأنظمة الصورية المبثوثة في

---

(194) اتجاهات البحث اللساني، 327.

(195) ظ: مناهج علم اللغة، 177.

(196) ظ: اتجاهات البحث اللساني، 330.

(197) ظ: مناهج علم اللغة، 178- 179.

(198) ظ: (تاريخ السيميائية) : آن إينو في ضمن، السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ: آن إينو وغيره، ت. رشيد بن مالك، م. وتق. عز الين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع – عمّان، ط1/ 2008، 127- 128.

النص[199]، أو بتعبير آخر يحتوي على تركيب سردي ودلالة سردية، كما تشتمل البنية العميقة على تركيب أصولي ودلالية أصولية[200]. كما أبقت السيميائية السردية على المصطلحات اللسانية نفسها (التعبير والمحتوى)، وما يتفرع عنها من (شكل ومادة) في دراسة المستويات (الخطابية والسردية والدلالية). فالتعبير هو التمظهر اللغوي للمادة الحكائية، والمحتوى هو الحكاية التي ينقلها المظهر اللغوي. ولكل منهما شكل ومادة. ولأنها شددت على المحتوى اقتصرت تحليلاتها عليه. إن علامة سوسير تتحول هنا إلى تكوينات ثنائية، لكل ركن فيها وجهان ينفتح على اتجاهين: "صوب الخارج حيث مادة التعبير، وصوب الداخل حيث مادة المضمون"[201].

ومن موارد التأثر الأخر الواضحة لدى غريماس بهلمسليف اعتماد مبدأ المحايثة Immanence في التحليل السردي. لقد كان الأخير يقول بضرورة دراسة اللسان دراسة محايثة تبتعد عن العناصر الخارجية. وعلى أساس ذلك تبلورت لدى غريماس فكرة ان الدلالة لا تكترث للمادة التي تحملها. "وهذا معناه ان هناك سقفا مضمونيا (مادة مضمونية محايثة) يتحدد من خلال ثنائيات توجد خارج مدارات التحقق"[202]، أي وجود تنظيمات سردية تسبق المادة القصصية، تشكل هذه نوعا من التجلي لتلك النماذج أو نسخا لها.

كما تابعه في موارد أخر من بينها كيفية تشكيل وحدات المعنى اللفظي(اللكسيم) من عناصر دلالية متزامنة(سيميم)[203].

---

[199] ظ: في الخطاب السردي، 31.

[200] ظ: السيميائيات السردية، 68- 69.

[201] بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، عالم المعرفة – الكويت، 1992، 319.

[202] السيميات، مفاهيمها وتطبيقاتها، 257.

[203] ظ: ما فوق البنيوية، 126.

تعتمد السيميائيات السردية الأسس الفلسفية التي بني عليها المشروع البنيوي، معززة بمقولات اللسانيات التوليدية التحويلية عند تشومسكي. فغريماس ينطلق من ان الذهن البشري يعتمد عناصر بسيطة في خلق موضوعاته الثقافية. يسلك في ذلك سبيلا معقدا يقوده من المحايثة إلى التجلي، عبر محطات ثلاث، هي: البنيات العميقة التي تمثل الكينونة الإنسانية والجوهر الذي يتحكم في أشكال السلوك المختلفة. والبنيات السطحية التي تشكل نحوا سيميائيا أي قواعد تنظم المضامين في أشكال خطابية تمثل الشكل المرئي للتجريد. والبنيات الخطابية المسؤولة عن إنتاج المفردات والتراكيب اللغوية وتنظيمها[204].

إن القصص تنطوي على هياكل بسيطة محدودة العدد يتولد عنها عدد غير محدود من النصوص، وان عملية المرور من الهيكل المجرد إلى النصوص تتم من خلال الخطاب. وهذه هي الفكرة المركزية في النحو التحويلي التوليدي الذي يتولى توصيف عدد غير متناه للجمل الملفوظة وغير الملفوظة بواسطة عدد محدود من القوانين التي تضبط إنتاج الجمل. ان تشومسكي يميز بين الجمل والقواعد من حيث التغير والثبات والكثرة والقلة. فالمطلوب ان يكون نظام القواعد محدودا، لا قائمة طويلة لكل الكلمات غير المحدودة في اللغة[205]. ان اللغة الإنسانية "تتجلى عبر مظهر استعمالها الإبداعي، في القدرة الخاصة على التعبير عن أفكار متجددة. وعلى تفهم تعابير فكرية أيضا متجددة، وذلك في اطار لغة (مؤسسة)هي نتاج ثقافي خاضع لقوانين ومبادئ تختص بها جزئيا وتعكس، جزئيا، خصائص عامة للفكر[206]، كما يقرر تشومسكي.

(204) ظ: السيميائيات السردية، 44- 45.

(205) ظ: البنى النحوية: نوم جومسكي، ت. د. يوئيل يوسف عزيز، م. مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1987، 25.

(206) ظ: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية: د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط2/ 1986، 31.

ان إنتاج الجمل وفهمها مرهون بإبداعية اللغة عند الإنسان، التي هي 'استعمال لا نهائي من وسائل محدودة'[207]. وفي هذا يميز بين مفهومي الكفاءة والأداء، والكفاءة 'مجموع القواعد الضمنية التي يتوفر عليها المتكلم وتجعله قادرا على إنتاج وتأويل ما لا حصر له من الجمل النحوية؛ ولا شيء غير الجمل النحوية'[208]. أي المعرفة الضمنية باللغة التي تتيح الفهم والاستعمال. أما الإنجاز فهو التنفيذ العملي لقواعد الكفاءة. ولا يطابق دائما الكفاءة.

والكفاءة احد عناصر البرنامج السردي عند غريماس 'واذا كان مدار الإنجاز على تحويل الحالات أي على عمل الذات الفاعلة، فان مدار الكفاءة ليس على العمل ذاته بل على علاقة الذات الفاعلة بفعلها'[209]. أي اذا كان الإنجاز أداء الفعل، فان الكفاءة توجه نحو الفعل بتحقيق متطلباته.

كما يميز بين القواعد التجريدية المحدودة (البنية العميقة)، والجمل المستخدمة (البنية السطحية). والقواعد التحويلية مسؤولة عن تحويل البنية العميقة إلى سطحية 'ولا يمكن استردادها إلا عبر استعارة العملية التحويلية'[210]. وبنى غريماس من جانبه نظريته على المنطلق نفسه باعتماد التمييز بين المفهومين. ومن اهم موارد التمييز اختلاف الوحدات السردية عن الوحدات النحوية. فحدث ما يمكن عرضه أما بجملة أو عدة جمل، الأمر الذي يقصي الجملة عن ان تكون الوحدة السردية. والفارق الآخر

---

[207] مناهج علم اللغة، 288.

[208] اللسانيات التوليدية، من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الادنوي مفاهيم وأمثلة: مصطفى غلفان بمشاركة د. امحمد الملاخ ود. حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث – اربد، ط1/ 2010، 41.

[209] معجم السرديات، 355.

[210] التخييل القصصي، 22.

تجريدية البنية العميقة، بخلاف السطحية. وهذا يكسب الأولى موضوعية اكثر لعدم اقترانها (بوجهة نظر) يقص بها النص، وهو ما يميز الأخرى.

يمثل اللساني (تسنير) مرجعية أخرى استلهمها غريماس في انضاج النموذج العاملي. منطلقا من تشبيهه للملفوظ البسيط والجملة بالمشهد. "ومن وجهة نظر علم التركيب التقليدي تعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا، والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة أيضا – وفق هذا التصور – عبارة عن مشهد، وهكذا يستخلص (غريماس) عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالتالي: الذات ≠ الموضوع، المرسل ≠ المرسل إليه"[211]. فالسرد يشبه الجملة في حاجته لفعل ومشاركين فيه، هم العاملون السبعة عند غريماس. يشبهون المواقع الإعرابية في الجملة المركبة[212]. ويتميز نموذج تسنير بعدد من المزايا: فهو متجذر في اللغة و"يوفر استقرارا مرده إلى الديمومة التي يتمتع بها توزيع الأدوار على المكونات التركيبية. وأخيرا فهو يقدم ذلك الضرب من رسم الحدود والإغلاق الذي يتفق مع البحث النظامي اتفاقا عاليا. لذلك فان هنالك إغراء قويا، كما يقول ريكور، بسحب التركيب النحوي الأولي للجملة وتطبيقه على تركيب الخطاب[213].

إن مجمل الجهاز الاصطلاحي الذي اعتمده غريماس مستعار من اللسانيات. وعلاوة على ما تقدم، يندرج مصطلحا (السيميم) و(الكلاسيم) في ضمن ذلك. اذ

---

(211) بنية النص السردي، 32 -33.

(212) ظ: النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات قضايا: آن موريل، ت. إبراهيم أوليحان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط1/ 2008، 96.

(213) ظ: الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي: بول ريكور، ت. فلاح رحيم، م. د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت، ط1/ 2006، 2/ 86.

هما مصوغان على غرار (الفونيم) و(المورفيم). فاذا كان الفونيم اصغر وحدة دالة فان السيميم اصغر وحدة للمعنى. وكذلك التقابل الآخر.

2- **كلود بريمون**

وكانت المرجعيات اللسانية مهيمنة على المشاريع السيميائية الأخر. فكلود بريمون في (منطق السرد) حين يناقش منهج بروب، ويأخذ عليه خطيته التي لا تنفتح على الاحتمالات الأخر للسرد ويكتفي بواحدة منها هي الوظيفة التالية لها، ضمن مساره الوظيفي. ينتهي بريمون إلى ان بروب يعمل من وجهة نظر الكلام وليس اللغة، فاللغة بوصفها نظاما تجعلنا "على دراية بان الكلمة الأولى في جملة ما سوف تفرض قيودا على ما يليها من كلمات، إلا إنها تتركنا أمام مجموعة من الاحتمالات المفتوحة، بينما لو تأملنا تلفظا كاملا، يغدو بالإمكان القول ان الكلمات الأولى يلزم اختيارها بطريقة تمكننا من الوصول إلى نتيجة بذاتها"[214]. فالفرق بين الحالتين كالفرق بين السؤالين: (إلى أين) الذي ينفتح على مجموعة احتمالات و(من أين) الذي يتم فيه الانتقاء من بين الممكنات.

أما فيليب هامون فقد عمد إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها علامة سيميائية تتكون من دال ومدلول، ليست ذات قيمة أو مضمون سابق. وتشبه من هذا الجانب العلامة اللغوية، حيث ينظر اليها كمورفيم فارغ يمتلىء تدريجيا بالدلالة، فالظهور الأول للشخصية يشبه البياض الدلالي أو الفراغ الدلالي الذي سيمتلىء لاحقا عن طريق صفات الشخصية وأفعالها من جانب، والتعارضات والعلاقات التي تقيمها مع غيرها داخل الخطاب الروائي[215].

---

[214] الشعرية البنيوية، 248.

[215] ظ: بنية الشكل الروائي، 213 – 214.

الفصل الرابع

المرجعيات النقدية

الفصل الرابع

المرجعيات النقدية

تمثل المرجعيات النقدية الدليل الواضح على ان النظرية النقدية عموما، ونظرية الرواية خصوصا لم تولد كاملة مرة واحدة، إنما سلكت طريقا طويلا وشاقا تنقلت فيه من المفاهيم الجزئية المشتتة إلى المفاهيم المتظافرة في إطار نقدي ضيق، ثم إلى مفاهيم منسجمة بعضها مع بعض في كل موحد لتكون نظرية. ومحور التنامي هذا هو ما يميز المرجعيات النقدية عن غيرها. فهناك قد تكون المفاهيم أو المصطلحات النقدية جزءا من نظرية فلسفية أو لسانية أو رؤية أيديولوجية نقلت إلى نظرية الرواية. وهذا لا يحتاج كثيرا لسيرورة التطور والتفاعل والاختمار، إذ هي أقرب إلى المفاهيم المكتملة، واكتمالها يغري بنقلها من حقل معرفي إلى آخر، لتحقيق غايات مشابهة لتلك التي حققها المفهوم في حقله الأم. وهذه المرجعيات تنطوي على أمرين مهمين: الاكتمال والتهجين. بينما تختلف المرجعيات النقدية اختلافا بينا عن تلك على الصعيدين نفسيهما. فالمفاهيم النقدية – وهي تنتقل في أطوار النظرية – لم تكن مكتملة في ابتدائها، بل يرتهن اكتمالها لهذه الاطوار التي ستقطعها في رحلتها نحو الشكل الامثل. فإذا كان الانتقال هناك تناط به الفائدة، فإنه يناط به الاكتمال والنضج هنا. المفاهيم قد تكون في ابتدائها فجة أو مضطربة أو ما شابه، وحركتها هي المسؤولة عن تخليصها من ذلك كله. والامر الآخر ليست هنالك أي عملية تهجين فالمفاهيم تنتقل في إطار النظرية نفسها وليست عابرة للحقول المعرفية. فحركتها ليست أفقية، كما هو شأن حركة المرجعيات المتقدمة، انما هي حركة عمودية. أي إذا كان المفهوم يختلف استخدامه هناك، فهنا تختلف طبيعته.

ان المرجعيات النقدية ذات طبيعة توالدية، بمصطلح غولدمان، تقع على خط سيرورة تطور، تعاوره نقاد كثر. وهذا يضعنا أمام سؤال مهم: هل يمثل ذلك مرجعيات تستقي منها نظرية الرواية، أم مراحل نظرية الرواية، وهي تنتقل من شكل بسيط إلى آخر أكثر تعقيدا؟ ان معاينة الأمر من وجهة تاريخ النظرية قد تمثل اطوارها المتباينة، لكن المعاينة التزامنية تكشف ان النظرية لا يمكن ان تكتمل إلا بالنضج التام لمفاهيمها، وان ما يسبق ذلك ليس هو النظرية، انما مرجعيات تغذت منها للوصول لمستوى (النظرية).

وأيا كان الأمر، فان النظرية لا يمكن ان تستغني عن تلك المرجعيات؛ لأنها لا تولد كاملة، كما تقدم، فتلك أدوات انصهرت فتشكلت منها في نهاية المطاف. وهذا يسوغ الوقوف أمامها مليا؛ لكشف المهمة التي مارستها في صياغة نظرية الرواية باتجاهاتها المختلفة.

المبحث الأول

النظريات الاجتماعية

تعود المقدمات الأولى للنقد الاجتماعي إلى مطلع القرن التاسع عشر، حين وضعت مدام دي ستايل كتابها (عن الأدب باعتبار علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية) 1810م الذي عمدت فيه إلى دراسة الأدب على أساس المضامين الاجتماعية وتأثير الدين والعادات والقوانين فيه وتأثيره فيها. وان كانت المبادئ التي بنت عليها احكامها لم تساعدها في الوصول لهدفها الحقيقي[1]. وقد ادخلت إلى فرنسا (المبدأ الالماني القائل بان الأدب تعبير عن المجتمع)[2] كما إنها أثبتت (أن النقد الاجتماعي الحقيقي لا يمكنه التحول إلى شرطي للأدب (لمن تكتبون؟) وإنما إلى نظرية في خصوصية الكتابة يسوغها التحليل التاريخي والاجتماعي لعناصرها، لأهدافها، لدوافعها، لنتائجها)[3] فالأدب بحسبها رهين نسبية زمنية اجتماعية وليس معايير مطلقة أو نظاما غير زمني.

غير ان الشخص الأبرز الذي أرسى معايير النقد الاجتماعي هو الفرنسي هيبولت تين من خلال الثالوث الذي اقام عليه مشروعه النقدي: الجنس والعصر والبيئة، الذي يعود إلى سانت بيف ومن قبله هيغل[4]، لكنه بلور تلك المفاهيم في نقد علمي يتم بموجبه فهم الأدب وتفسيره.

---

[1] ظ: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، 215ـ 216.

[2] النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن، ت.د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – بيروت، (د.ت)،25.

[3] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: مجموعة من الكتاب، ت د. رضوان ظاظا، م د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة ـ الكويت 1997، 178.

[4] ظ: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، 26 ـ 27.

إن عنصرين من ثالوثه يتعلقان بـالمؤثر الاجتمـاعي لـلأدب (العصـر والبيئـة). ويشدد تين على أهمية أحد هذين العنصرين أكثر، فـالجنس والبيئـة يأتيـان مـن بعيـد ويتعلقان بما يمكن تسميته بالمدى الطويل، أما العصر فلا يدخل الحدث الدقيق فحسب بل التغير من حيث ادراكه في نقطته الاقوى. فالكاتب ونصه هما اذن نتاج مـزدوج لا معجزة مجانية[5]. وقد قضى منهجـه علـى فكـرة الالهـام والعبقريـة، بشـرحه الجـذور الاجتماعية للإبداع[6]؛ لذلك عيب عليه الحتمية الجبرية التي انطوى عليهـا مشـروعه، علاوة على عدم كفاية منهجه في التمييز بين مبدعين يعيشان ظروفا واحدة.

لا شك ان هذه المحاولات وما تلاها هيّأت الأرضية لنشوء النقـد الاجتمـاعي، كما ارتبط فيما بعد بالاتجاه الماركسي، إذ مهدت لتقبل التفسير الاجتماعي للأدب، من جانب وبررت، في حدودها، العلاقة بينهما.

وما يميز تلك المحاولات عن النقد الماركسي انها لم تكن اجتماعية خالصة، إذ تداخل التفسير الاجتماعي بالتاريخي والفسيولوجي وغيره. كما انها لم تكن تستند إلى فلسفة اجتماعية واضحة، وهو ما انطوى عليه المشروع الماركسي. لذلك تمثل مرجعيات للنقد الاجتماعي أكثر مما هي نقد اجتماعي في حقيقة الأمر.

لا يستعين النقد الاجتماعي بهذه الأصول فقط، إذ يعود إلى مراحل اسبق من ذلك بكثير فيأخذ عن النقد اليوناني بعضا من قضاياه ويطورها. يأتي في مقدمتها مفهوم المحاكاة. غير ان هذا النقد لا يضعنا أمام التساؤل عن مدى تطابقه مع نظرية المحاكاة اليونانية، وإنما درجات الفرق وكيفياته مع تلك النظرية. وقد لا نبعد عن الصواب إذا ذهبنا إلى انه مثّل إعادة صياغة جوهرية لنظرية المحاكاة، مستعينا بأدوات منهجية تبعده كثيرا أو قليلا عنها كمفهوم (رؤية العالم) بوصفه أداة وسيطة بين الواقع

---

[5] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، 182.

[6] ظ: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، 26.

الخارجي والفن. لكن النظريتين (المحاكاة والنقد الماركسي في مرحلته الأولى) تلحان على ضرورة التطابق بين الواقع والفن. سواء كان التطابق مع الخارج (افلاطون) أو مع صورة الخارج (ارسطو). بينما كان النقد الماركسي المتأخر يرفض مبدأ الانعكاس، لكن ما يعمد إليه من ادوات لا تلغيه وإنما تلطفه أو تخرجه بصورة تبعده عن الآلية.

أولا : المرحلة الثانية

لم يكن النقد الماركسي في مرحلته الأولى (ماركس، وانجلز، ولينين) قد بلغ مرتبة تؤهله لان يكوّن نظريته الخاصة، كما تقدم، لكنه في اقل تقدير أصبح يملك مشروعا فلسفيا؛ وان الأحكام النقدية تتوجه مباشرة إلى ما يدعم ذلك من خلال النصوص الأدبية. وكانت تعليقات ماركس وانجلز النقدية "متناثرة وجزئية وأقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة"[7] التي تنم عن توجه نحو صياغة نظرية. علاوة على ان دراساتهم النقدية كانت محدودة، فنتج عنها محدودية الاحكام النقدية. ان أهم ما صدر عن انجلز مثلا قضايا تتعلق بطبيعة الرواية ذات المواصفات الاشتراكية، ومفهوم الواقعية، واحكام أخر تتعلق بالشخصية الروائية وعلاقة التنميط بالواقع. فقد كان انجلز وماركس كثيرا ما يشكلان على بعض الكتاب تجريديتهم التي تجعل الشخصية تنطق بفكر الروائي ومبادئه دون ان تظهر مظهرها الشخصي. وهما في ذلك يتابعان هيغل "بان الفنان يجب الاّ يعبر عن الافكار العامة الاّ بطريقة خاصة يتوجه فيها إلى الحواس وليس إلى القدرات المعرفية"[8]. وعندهما ان الشخصية الواقعية تجمع بين الفردي والنمطي. وهذا ما يميز شكسبير[9].

---

[7] الماركسية والنقد الأدبي، 22.

[8] النقد الاجتماعي، 48.

[9] ظ: (الماركسية والنقد الأدبي): تيري إيجلتون في ضمن، تيارات نقدية محدثة: اختيار وت. وتق. جابر عصفور، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط2/ 2009، 48.

ولا يبعد كثيرا عن هذا المنحى نقد لينين الذي كان يطالب بالاضطلاع بدور ثوري، وعلى أساس ذلك قرأ اعمال بلزاك وتولستوي. فكانت مرجعياته مفاهيم الواقعية النقدية التي تكشف عن تحلل المجتمع البرجوازي ومآل النظام الرأسمالي اجتماعيا.

ويغلب على نقد هذه المرحلة انه يصدر عن المرجعيات الفلسفية والايديولوجية أكثر من صدوره عن المرجعيات النقدية؛ لان ممارسيه، كما تقدم، لم يكونوا نقادا في الأصل.

1- جورج لوكاش

لم يكن جورج لوكاش وفيا لآراء هيغل الفلسفية فحسب، انما كان وفيا لآرائه النقدية أيضا، حتى بعد تحوله نحو الماركسية. وتبرز علاقته مع هيغل في هذا الصدد بقضيتين اساسيتين: الأولى علاقة الشكل الفني بالمرحلة التاريخية. وهنا يتابعه في تمييزه بين الملحمة والرواية. والأخرى ومفهوم البطل والبطل الايجابي.

يميز هيغل تاريخيا وجماليا بين الملحمة والرواية، ويعتقد ان معرفة ماهيتهما تقتضي المعرفة بالأسس الاجتماعية لهذين الشكلين القصصيين المختلفين؛ لان ذلك يبيح معرفة حدود تدخل المجتمع في صياغة الشكل من خلال علاقته بالفرد.

إن الملحمة الشكل الفني للوحدة المجتمعية التي كان يحيا فيها الفرد في ضمن لحمته الاجتماعية من دون شروخ فهي تمثيل لكلية الحياة. ومن هنا يأتي الشكل الشعري الذي صيغت به ليدل على ذلك التلاحم الوجداني الذي يعيشه مجتمعها.

أما الرواية فهي المقابل الفني للملحمة من داخل المجتمع البرجوازي، فقد أجرى هذا المجتمع – طبقا لمقتضياته – كثيرا من التغييرات التي احالت الملحمة إلى رواية، إذ لم يعد المجتمع كما كان، فطال الشكل الفني الصادر عنه التغيير الواسع أيضا. وحين يفقد

المجتمع كليته وينفصل الفرد عنه، ويعيش في عالمه الخاص المنغلق والمتعارض مع عالم مجتمعه، يفقد المجتمع طابعه الشعري؛ لان الواقع المسف لن يكون قادرا على أي تسام شعري حقيقي، فيتحول الواقع الشعري إلى ما يشبه الجسم الغريب. وهذا هو أساس نثرية الحياة البرجوازية التي اقترنت بالشكل الفني (الرواية) بحسب هيغل، فالفرد يواجه قوى مجردة، لا يتولد عن التصادم معها معارك يُسبغ عليها تصوير حسي[10]. وهنا يبدو فضل هيغل، بحسب لوكاش، من بين سائر معاصريه من خلال اكتشافه الصلة العميقة بين الرواية والمجتمع البرجوازي[11] . فقد أرهص هيغل من خلال ذلك التناقض الكامن في تقدمية المجتمع البرجوازي بين الإنتاج الجماعي والتملك الفردي، غير ان مثاليته حالت دون إدراك الأسباب المادية لذلك.

إن التمايز بين الملحمة والرواية هو القضية المحورية الأولى في نظرية لوكاش وتفسيره لظهور الرواية في ظل المجتمع البرجوازي أيضا. يقول في ذلك: 'الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة، زمن لم يكف، مع ذلك عن استهداف الكلية '[12]. ان الكلية الاجتماعية هي ما يميز بين مجتمعين، أحدهما يعيشها وآخر يطلبها فلا يكاد يصلها، ومن ثم بين جنسين أو شكلين قصصيين مختلفين أيضا. من الواضح ان التمايزات التي يقيمها لوكاش بينهما تعود في أساسها إلى الأسباب لا غير. فالشكل الجماعي يبدو في ضوء تفسيره نوعا من الانعكاس لطبيعة اجتماعية مختلفة عن غيرها، أو تجليا لحالة اجتماعية مقابل تجل آخر لحالة مختلفة. وهنا لا يكاد يبتعد كثيرا عن

---

(10) ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 11.

(11) ظ: م.ن، 31.

(12) نظرية الرواية، 52.

تفسير هيغل للتمايز بينهما سوى في إدراك التناقضات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البرجوازي المسؤولة عن ازمة الحياة المعاصرة من لدن لوكاش.

لقد تحولت الملحمة، على يد لوكاش، إلى أداة يسبر بها – من خلال ضروب المقابلة – المجتمع المقابل لمجتمعها، وهي جنس أصلي يرتبط بعالم أصلي يضيء الرواية (الجنس غير الاصلي) لمجتمع فقد اصالته، "غير ان التعرف على خصائص الملحمة، لا يستوي إلا بالتعرف على الرواية، كما لو كان لوكاش يعرف الملحمة عن طريق السلب"[13]. كما استطاع ان يصف، عن طريق الملحمة، نقائص مجتمع الرواية.

إن علاقة لوكاش بهيغل لا تبدو انتقائية، إذ هو يساير الجو الثقافي السائد مطلع القرن العشرين المتبرم بفجائعية المجتمع الرأسمالي الذي قادته صراعاته الاقتصادية والسياسية إلى الهاوية (الحرب)؛ لذلك يؤسس لنظرية الرواية على جذر لا يتصل بمجتمعه، وإنما يعود إلى ازمنة السعادة الإنسانية حين لم يظهر بعد الصراع بين الفرد ومجتمعه، فيلوذ بالملحمة بوصفها الزمن الإنساني غير المدنس، ويؤسس من عندها نظريته. وهو في ذلك يشبه شعراء عصره كاليوت حين تخلوا عن مجتمعاتهم لائذين بالأسطورة – بوصفها مادة نقية من الانحطاط الاجتماعي الذي يعيشونه – موضوعا لأشعارهم. وإن ما يبديه من حنين رومانسي ليس موجها للملحمة نفسها، انما لزمنها. فهو يقر ان الرواية هي شكل الرجولة الناضجة، بينما الملحمة هي طفولة البشرية (متابعا ماركس)، لكن المشكلة بالنسبة له غياب محايثة المعنى للحياة في الرواية[14].

والقضية الأخرى التي لا تقل أهمية عن سابقتها، مفهوم البطل الروائي الذي يساير فيه لوكاش تصورات هيغل المتصلة بالتمايز المتقدم بين الملحمة والرواية. فكلية مجتمع الملحمة هيأت لبطلها ان يتمتع ببطولته غير المنقوصة؛ لأنه انسان حر يملك

[13] نظرية الرواية والرواية العربية، 13.

[14] ظ: نظرية الرواية، 66ـ 67.

استقلاله. والبطولة عند هيغل تعني الشجاعة والبسالة، كما تعني – وهو الأهم – الوحدة البدائية للمجتمع لغياب التناقضات بين الفرد والمجتمع شرط البطل الملحمي.[15] وان وعي هذا البطل ليس وعيا فرديا بل جماعي يرى ذاته في وحدته الجوهرية مع الكل. أما المجتمع الحديث، فيرى هيغل افتقاده الوحدة الاجتماعية، كما ان الطابع العام للحياة يلغي الخصوصية الفردية، أو يعدها ثانوية؛ وبسبب ذلك ينفصل الناس "عن غاياتهم وعن شروط الشخصية التي يضعونها لغايات تلك الكلية؛ فيفعل الفرد ما يفعله لذاته، بوصفه شخصا، بدءا من شخصيته، ولهذا لا يعد نفسه مسؤولا إلا عن السلوك الذي يصدر عنه، لا عن افعال الكل الجوهري الذي ينتمي إليه"[16] .

أما لوكاش فانه يعد الرواية امتدادا للملحمة، مع فارق كبير، فالأخيرة تصور عالما يلتحم فيه البطل مع من حوله، فلا يكون بطلها فردا؛ لان "موضوعها ليس مصيرا شخصيا بل مصير عشير"[17]، ولان الوحدة المكتملة والمغلقة لعالم الملحمة لا تسمح لأي عنصر ان يعيش في عزلة عنها ويحتفظ مع ذلك بحيويته. أما الرواية فإنها تصف عالما أو بطلا آخر، ينفصل كل منهما عن صاحبه، فإذا كان في الملحمة عالم واحد يحيا ضمنه الفرد والمجموع، فان الرواية فيها عالمان متقاطعان؛ لان البطل فقد صلته الحقيقية بمجتمع تخلى عن قيمه، فنتج عنه صراع ارادتين. وهذا ما ينتهي به إلى الانفصال والتخلي عن المجتمع ومقاومته والبحث عن طريقه الخاص. ويشكل ذلك أس إشكالية البطل المعاصر المأزوم. غير ان قطيعة هذا البطل مع عالمه لا تمنعه من السلوك غير الأخلاقي، لأنه منخرط في انحطاط مجتمعه.

---

[15] ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 10.

[16] م.ن، 30.

[17] نظرية الرواية، 62.

إن التغير الذي طرأ على المجتمع مثلما أنتج شكلا ادبيا جديدا للملحمة، فانه أنتج بطلا مختلفا عن بطل الملحمة تحدد القطيعة بين الفرد والعالم ملامحه، فلم يعد ذلك العالم مجرد خلفية للحدث الروائي، كما كان شأنها في الملحمة، بل ركنا دراميا فيه. بمعنى ان مجتمع البطل الملحمي إذا كان خلفه، فان مجتمع البطل الروائي يقع امامه. ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقة هناك تصالحية، فإنها هنا صدامية، ينتج عنها سلوك متمرد من البطل بأوسع ما يعنيه ذلك (الجنون، أو الانشطار، أو القتل... الخ).

إن بطل الرواية عند لوكاش بطل سلبي، مشايعا هيغل وغوته الذي كان يقول "على بطل الرواية ان يكون سلبيا، أو على الاقل الاّ يكون ايجابيا إلى درجة عالية"[18]. وسلبية البطل -بحسبه- تعود إلى سعيه للبحث عن تجانس كلي، وفشله في ذلك يعود إلى غياب المعيار العام وتعذر التوسط بين ذهنيته وعالم تحكمه قيم السوق. "هذا التناقض الذي تقع على عاتق الرواية الحديثة مهمة حله يحول الشخصية القصصية إلى كيان اشكالي. فعلى العكس من البطل الملحمي الذي تبسط مآثره القيم المقبولة في عالمه وتشذبها، ترى الشخصية القصصية نفسها محاصرة بالمستحيل، بينما يظل الممكن جزءا من كيانها"[19].

إن المجتمع البرجوازي يتعذر فيه العثور على البطل الايجابي، وخصوصا في مراحله الاخيرة التي قضت على كل ايجابية للبطل[20].

إن بطل لوكاش باختصار يتسم بأنه شخصية اشكالية وسلبية تبحث عن موضوع اضاعته بأدوات تزيده ضياعا[21]؛ لذلك يعاني اغترابا عميقا، ان لم يكن

---

(18) نظرية الرواية وتطورها، 26.

(19) الأسطورة والرواية، 21.

(20) ظ: الرواية كملحمة برجوازية، 55.

(21) ظ: نظرية الرواية والرواية العربية، 14.

اغترابا مزدوجا حين فقد القدرة على التصالح مع ذاته عن طريق تحقيق رغباتها، والتصالح مع مجتمعه عن طريق الانسجام معه.

2- **لوسيان غولدمان**

لا تتعدد كثيرا المرجعيات النقدية للوسيان غولدمان، فأصوله النقدية تعود إلى سلفه لوكاش الشاب ورينيه جيرار ومرجعيات اخر محدودة.

يلتقي غولدمان بلوكاش من جانب وجيرار من جانب آخر عند نقطة مفصلية في فهم الرواية وعلاقتها بالمجتمع الذي نشأت فيه. ان الرواية عند لوكاش تستهدف جلاء الازمة العميقة للإنسان الحديث، وهذا يعود إلى ما تميزت به من بين الأجناس الأدبية الأخر في صلتها المباشرة بالمجتمع البرجوازي. والصفة الأولى التي تكشفها هي إشكالية هذا المجتمع المتشيّئ الذي بدأ يفقد قيمه تماما ويتحول بفضل زيادة الإنتاج والعلاقات التجارية، من ثقافة النوع إلى ثقافة الكم. والرواية بوصفها الاكثر حساسية للمتغيرات الاقتصادية، ترصد تلك المتغيرات الاجتماعية والأخلاقية التي طرأت على المجتمع البرجوازي. ولعمق صلاتها بالوضع الاقتصادي المأزوم اجتماعيا، تبقى بحثا مأزوما متوترا "لا يصل إلى نتيجة. فالوصول يعني تجاوز القطيعة بين البطل والعالم، وتجاوز الافق الروائي. وتتخلى الرواية بالتالي عن هويتها الأساسية التي هي شكل بارز من أشكال السيرة الذاتية، ولوحة اجتماعية، خصوصا وان هذا البحث يجري داخل مجتمع معين." [22] ان فرضية لوكاش تقوم على أساس من تطابق الرواية مع النظام اقتصادي. والعلاقة المباشرة بين النظام الاقتصادي والنظام الاجتماعي، قد مسخت الحياة المعاصرة وافقدتها معناها. وكانت مهمة الرواية كشف مصير الفرد الحديث في ظل ذلك.

---

[22] النقد البنيوي الحديث، 116.

أما رينيه جيرار (1923ـ) في كتابه (الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية) 1961 فانه يذهب إلى تأكيد مهمة الرواية في جلاء المأزق والاشكالية التي يقع فيها الإنسان، لتعبر عن رحلة بحث مأزوم عبر بطل اشكالي أيضا. لكن بفرضيات تختلف عن فرضيات لوكاش. 'ان تصنيف جيرار يقوم على الفكرة القائلة بان تفسخ العالم القصصي هو نتيجة لمرض وجودي متقدم قليلا أو كثيرا...وهو مرض يتماثل، داخل العالم القصصي، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتفسخة؛ ومن ثم، فان هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ."[23]

يعتقد جيرار ان أي رغبة انسانية هي رغبة محاكية لشخص آخر، وهذا ما يسميه مثلث الرغبة الذي يتكون من الراغب والموضوع والوسيط. فنحن لا نرغب في الأشياء رغبة ذاتية محضة، وإنما بتأثير رغبة شخص آخر في الموضوع نفسه. فدون كيشوت يحاكي فروسية الفارس اماديس، أما ايما بوفاري فإنها تشعر "بالرغبة من خلال بطلات الروايات الرومانسية التي تملأ خيالها. فلقد دمرت الاعمال الروائية، التي قراتها بنهم في فترة المراهقة كل عفوية عندها"[24]. فالآخر يوقظ فينا رغبة أو يشعلها، قد لا نكون على معرفة بها أو طموح، سابقا. أي نستعير رغبتنا من الآخرين. وينعت ستندال كل أشكال المحاكاة بالغرور. ولإقناع مغرور بغرض ما، يكفي اثبات ان طرفا ثالثا معتبرا يرغب في الغرض، فالوسيط منافس أوجده الغرور. والوساطة قسمان:

[23] مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: لوسيان غولدمان، ت. خيري دومه، مجلة فصول – القاهرة، مج 12، ع2/ 1993، 36. وقد أعاد المترجم نشر البحث في ضمن: القصة الرواية المؤلف، 109-121.

[24] الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية: رينيه جيرار، ت. د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة -بيروت، ط1/ 2008، 9. وثمة ترجمة لاحد فصول الكتاب بعنوان الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية (الرغبة المثلثة): رينيه جيرار، ت. إدريس الناقوري، مجلة فصول -القاهرة، مج 12، ع2/ 1993، 8ـ 9.

وساطة خارجية تتحقق حين تكون المسافة الفاصلة بين دائرة الراغب ودائرة الوسيط بعيدة بحيث لا تتداخلان، كالبعد الزماني أو الفرق الاجتماعي. ومثالها علاقة دون كيشوت بوسيطه اماديس الذي عاش في عصور سابقة. ووساطة داخلية حين تتقلص المسافة بين الدائرتين (الراغب والوسيط) بحيث تتداخلان. وهنا تبدو الازمة الحقيقية التي تثيرها الرغبة المحاكية. فبطل الوساطة الخارجية يعلن صراحة عن رغبته ويبجل نموذجه ويقر بتابعيته له، فلا يجد دون كيشوت أو ايما بوفاري أي حرج في ذلك الإعلان. وفي هذه الوساطة تتوحد الرغبة بالوسيط، بل تكون الرغبة هي الوسيط للتوحد مع الوسيط. لكن هذا التوحد بين الرغبة والوسيط يتحطم في الوساطة الداخلية، فالبطل يرغب في شيء يرغب فيه غيره، وقد يملكه ذلك الغير أو الوسيط، فيكون عائقا بين المريد المفتون بنموذجه ورغبته؛ ليكون الوسيط موضع اتهامه، كما انه يتبرأ من تابعيته له وينكر روابط الوساطة ليعلن عن اصالة رغبته، لكن تبقى هذه الروابط، كما يقول جيرار، امتن من أي وقت مضى؛ "لان عداوة الوسيط الظاهرية لا تقلل من سحره وهيبته بل هي تزيد منها، ويعتقد الشخص الراغب ان نموذجه ينظر إلى نفسه على انه أسمى من ان يقبل به مريدا. وبالتالي يشعر الشخص الراغب تجاه هذا النموذج بعواطف متنازعة هي وليدة اتحاد ضدين هما التبجيل مع اعلى درجات الخضوع والحقد في ذروته"[25]. وهو ما يسميه بالكراهية. وموضوع الكراهية هو الشخص الذي يمنعنا من اشباع رغبة اوحى لنا بها. ويتحول الوسيط إلى منافس، لذلك يضطر الراغب إلى قلب الترتيب المنطقي والزمني للرغبات ليخفي محاكاته، فيحط من كل ما يصدر عنه على الرغم من الرغبة الخفية فيه. "وهكذا يصبح الوسيط

[25] الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، 31.

عدوا حاذقا وشيطانا يبحث عن تجريد الشخص الراغب من أعـز ممتلكاتـه ويعـارض بعناد طموحاته الشرعية".[26]

ويذهب غولدمان إلى ان تحليلات جيرار تتفق مع تحليلات لوكاش التي سبقتها بزمن، فكلاهما يرى الرواية تاريخ بحث (منحط) عن قيم أصيلة في عالم منحط، من لدن بطل اشكالي. وان تصنيف جيرار يقوم على فكرة ان انحطاط الرواية نتيجة مرض وجودي، يقابله داخل العالم الروائي اشتداد الرغبة الميتافيزيقية أي الرغبة المنحطة. ويعتقد ان الاضافة المهمة لجيرار تتمثل بان انحطاط العالم الروائي وتقدم المرض الوجودي وتزايد الرغبة الميتافيزيقية أمور يتم التعبير عنها عن طريق توسط يعمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الاصيل أي البحث عن سمو إلى المثل الأعلى.[27] غير ان غولدمان لا يعتقد بشمولية مقولة التوسط في تفسيرها للرواية، كما يذهب جيرار. لكن مفهوم الانحطاط يبدو له أكثر اتساعا واشد ملاءمة من سابقه. وهذا هو محور الالتقاء الواضح مع جيرار، علاوة على التعديل الذي يجريه على مفهوم الوساطة.

أما الفرضية التي ينطلق منها غولدمان فهي تتطابق مع ما تقدم. فالرواية قصة بحث عن قيم أصيلة بكيفية منحطة في مجتمع منحط. كما انه يتفق مع لوكاش بشأن تجانس البنية الروائية والنظام الاقتصادي، فهنالك تجانس دقيق بين شكل الرواية وعلاقات الأفراد بعضهم مع بعض في مجتمع منتج من اجل السوق وعلاقتهم بالمال.

إن العلاقة الحقيقية والصحيحة بين الناس والسلع يكون فيها الإنتاج محكوما بالاستعمال في المستقبل، والصفة العينية للأشياء. غير ان الإنتاج من اجل السوق

---

(26) م.ن، 32.

(27) ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 16ـ17.

يستبعد هذه العلاقة، ويقلصها إلى مستوى ضمني عبر توسط الواقع الاقتصادي الجديد، أي قيمة التبادل. فالتوسط الذي يقصده غولدمان يتصل بالتحلل الاجتماعي الذي بلغه المجتمع البرجوازي بحيث لم تعد العلاقة تتصف بكيفية مباشرة بين الافراد، وبينهم وبين السلع، انما اصبحت علاقة تتوسطها قيم التبادل. فالمال والربح أصبحا وسيطا. وهو وسيط منحط ازال القيم الكيفية للأشياء ليحل محلها القيم الكمية، فالفرد لا يعنيه كثيرا الافراد الذين يتبادل معهم تجاريا، بل يهمه المال، أما السلعة فهي شر لابد منه، لإدامة هذا التبادل مع افراد يجهلهم أو لا تعنيه معرفتهم.

إن شكل الرواية المعقد هو شأن الحياة اليومية للناس "عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلي، وعن قيمة استعمالية كلية، بطريقة يمزقها توسط القيمة الكمية: قيمة التبادل في مجتمع لا يؤدي فيه أي جهد يبذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية إلا إلى افراد أنفسهم متفسخون، لكنهم، وفقا لصيغة أخرى، افراد اشكاليون"[28].

وهكذا ينتهي غولدمان إلى تماثل البنيتين الاقتصادية والروائية (لوكاش)؛ بسبب توسط قيم التبادل (جيرار).

إن أسى لوكاش بسبب تحلل المجتمع البرجوازي والحروب التي ابادت الإنسان جعل موقفه عموما ذا نزعة رومانسية، تتعلق بالماضي (الاغريق) تعلقا شديدا، جعل منه زمن السعادة الإنسانية والكلية. وهي مفاهيم يمنحها لوكاش للعصر الاغريقي بطريقة مجانية، تحتاج إلى تدقيق، فمن يقول ان زمن الإغريق كان كذلك؟ لقد كان هروبه من الحاضر مدعاة لمنح الماضي الفضائل التي تنقص عصره. وبسبب هذه النظرة الرومانسية التي تقيم تقابلا غير دقيق بين الماضي والحاضر، يتميز غولدمان عن استاذه

[28] مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، 39-40 ومقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 23-24.

في تجاوزه لما تقرره هذه النظرة من علاقة موصوفة سلفا بين الماضي والحاضر. وإذا كان لوكاش يتحدث عن ماض سحيق، فان غولدمان يتحدث عن التاريخ وعلاقته بصياغة شكل الحاضر وفق العلاقات الجدلية التي تقررها الماركسية. وهذا ما دفع لوكاش الماركسي لان يتنكر فيما بعد للوكاش الرومانسي.

لقد تمكن غولدمان، على أساس من مقولاته، من دراسة روايات اندريه مالرو وتفسير ظاهرة الرواية الجديدة مع الان روب غرييه وناتالي ساروت وغيرهما. بسبب التحولات الاقتصادية لعصر السيطرة الجماعية والشركات الدولية، وتضاؤل حضور الفرد أمام طغيان المؤسسات الجماعية.

ويتصل بالموقف من الرواية ومهمتها، مفهوم البطل الروائي، وهو موقف يكاد يتكرر من لوكاش إلى غولدمان. ان البطل بحسب لوكاش شخصية إشكالية؛ لأنه يعيش في عالم فقد صلته بالإله فصار عالما متحللا تخلى عن قيمه ولا قدرة له على العودة إلى اصالته من جانب، ولقطيعة هذا البطل مع عالمه من جانب آخر، وهنا يتحدث لوكاش، كما يصف غولدمان عن انحطاطين: انحطاط البطل لبحثه عن قيم أصيلة بأدوات منحطة، وانحطاط العالم[29].وهذا البطل المأزوم لا يفلح في سعيه لإقامة التوازن مع العالم فينتهي إلى الجنون (دون كيشوت) لسرفانتس أو الجريمة (جوليان سوريل) بطل الأحمر والأسود لستندال[30].

أما غولدمان فانه يقبل توصيف لوكاش للبطل الإشكالي قبولا حذرا، يقيد صلاحية الفرضية ولا يقبل إطلاقها؛ لان البطل الإشكالي إذا صح لروايات مهمة في تاريخ الرواية الاوربية مثل (دون كيشوت) و(الأحمر والأسود) و(السيدة بوفاري)، فانه لن ينطبق إلا بشكل محدود على (دير بارم) لستندال، ويستحيل تطبيقه على

(29) ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 14ـ 15.

(30) ظ: في البنيوية التركيبية، 56.

اعمال بلزاك التي تشغل مكانا مرموقا في تاريخ الرواية الغربية.[31] لكن هذا التحفظ لا يمنعه من اعتماد المفهوم. فالفرد الاشكالي كأنه قدر العصر الحديث للعالم الغربي حيث الانفصال عن العالم الذي انفصل هو الآخر عن قيمه. والرواية النوع الأدبي الذي لا تحضر فيه القيم الأصيلة من خلال شخصيات واعية أو وقائع عينية، ولا توجد إلا بشكل تجريدي في وعي الكاتب. 'ان مشكلة الرواية هي إذن ان نجعل مما هو في وعي الروائي [من] تجريدي وأخلاقي العنصر الجوهري للمبدع، حيث لا يمكن لهذا الواقع ان يوجد إلا وفق حالة غياب غير مثّيم (ويمكن لجيرار ان يقول موسط) أو ما هو معادل لحضور منحط. كما يكتب لوكاش، فان الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية'[32].إن سقطة الفرد الاشكالي ليست أثرا لسلوكه الشخصي المنحرف، انما نتيجة للتشوهات التي طالت المجتمع ولحقته آثارها، وكأنه يحمل على كاهله اعباء مجتمعه الذي ينوء بخطيئته. لهذا فان البرء منها ليس سهلا، وهذا ما يعمق اشكاليته ويبقيه يخوض في وحلها حتى اجل يجهله.

ويميز غولدمان، تبعا لوكاش، بين ثلاث مراحل مرّ بها البطل في الرواية على أساس التناظر بين تطور الحياة الاقتصادية وتطور الرواية:

1. المرحلة الليبرالية التي حافظت على وظيفة الفرد في الحياة الاقتصادية وأنتجت، روائيا شخصيات لم تفقد المبادرة. لكنها شخصيات اشكالية مثل اعمال فلوبير وستندال وبلزاك وزولا وغوته.
2. مرحلة الرأسمالية الاحتكارية، وفيها تم الغاء كل قيمة جوهرية للفرد، وإبطال الحياة الفردية داخل البنيات الاقتصادية. انتجت روايات تلاشى فيها البطل

[31] ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية،14 (الهامش).
[32] م.ن،20.

المأزوم، مثل اعمال مارسيل بروست وجويس وموزيل وكافكا وسارتر ومالرو وناتالي ساروت.

3. مرحلة هيمنة انظمة الحكم وتدخل الدولة في الاقتصاد التي ادت إلى إذابة الطابع الفردي وانتهت إلى التشييء الكامل للإنسان. وتمثلها اعمال الرواية الجديدة والآن روب غرييه تحديدا، اذ يزول البطل فيها تماما[33]. وقد كان لوكاش قد قسم مراحل الرواية على ثلاث: المثالية المطلقة، والنفسية، والتربوية[34]. وفي التقسيمين يبدو التشديد واضحا على صورة البطل والخط البياني لتطورها والمتمثل بتضاؤل المهمة التي تؤديها من مرحلة إلى أخرى. فالتقسيمان لا ينظران لتطور الشكل الروائي، وإنما يتابعان صورة البطل من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، على أساس مناظرتها لتطور النظام الاقتصادي الغربي.

غير ان غولدمان يعود فيما بعد ليتحدث عن تقسيم آخر بمرحلتين فقط، دامجا المرحلتين الثانية والثالثة في التقسيم المتقدم[35].

لقد تقدم ان غولدمان استمد مفهوم (رؤية العالم) من مرجعيات فلسفية مختلفة في إطار دلالته الفلسفية العامة التي تشمل كل النشاط الإنساني. أما بوصفه مفهوما نقديا، فانه يستمد دلالته من لوكاش الذي أكد أهميتها بوصفها الشكل الأرقى للوعي، وان أي وصف لا يشتمل على نظرة الشخصيات للعالم لا يمكن ان يكون

---

(33) ظ: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، 30-31، وفي البنيوية التركيبية، 56ـ 57، والرواية والواقع، 69ـ 70.

(34) ظ: مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، 35.

(35) ظ: م.ن، 43.

تاما[36]. ومفهوم غولدمان تطوير لمفهوم (الكلية الاجتماعية) عند لوكاش[37]. غير أن لجوء غولدمان إلى مفهوم رؤية العالم – بوصفه محاولة للهرب من سلبية مقولة الانعكاس الآلية -يوقعه على أعتاب مفارقات أخر[38]، علاوة على انه لا يخرج عن قضية المحاكاة الأرسطية مهما كانت المصطلحات، كما يقول أبو ديب، لأنه يفصل بين عالم النص والعالم الاجتماعي، لكنها ليست محاكاة مضمونية انما محاكاة بنيوية[39]. كما انه يصطدم آليا بمفاهيم آخر. فإيمان غولدمان بجماعية العمل الأدبي في رؤيته للعالم، يوقعه في حرج مفاده ان البطل المعاصر بطل فردي، وان قطيعته مع مجتمعه لا تجعله معبرا عن رؤية هذا المجتمع؛ لذلك يذهب إلى ان محاولة البطل في البحث عن قيم جديدة غير موجودة تعبر عن العلاقة السلبية بينه وبين المجتمع، فلا تكمن قيمة الرواية فيما تصوره من رؤية للعالم، وإنما فيما تقدمه من نقد للعالم. "وبما ان الرواية مرتبطة بالنزعة الفردية للبرجوازية، فإنها على الاقل نقد للبرجوازية أكثر من ان تكون تعبيرا لرؤيتها للعالم. وفي هذا يتفق غولدمان مع نظرية ثيودور اودرنو القائلة بان الفنان الجيد ينطق باسم الفاعل التاريخي الغائب ويمثل قيمه الصحيحة الغائبة"[40].

ونظن ان مفهوم رؤية العالم تطوير لمفهوم (وجهة النظر) في النقد الانجلو امريكي (جيمس، ولوبوك، وفورستر) وارهاصات النقد البنيوي عند جان بويون. ويقوم على أساس نقل المفهوم من حيز الدراسة الفنية إلى الدراسة الاجتماعية. ويترتب على ذلك اجراء تغييرات واسعة عليه. فإذا كانت وجهة النظر تعبر عن

---

[36] ظ: دراسات في الواقعية: جورج لوكاش، ت. د. نايف بلّوز، منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق، ط2/ 1972، 23.

[37] ظ: نظريات معاصرة، 113.

[38] ظ: (مفهوم النظرة إلى العالم): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، 115.

[39] ظ: الأدب والأيديولوجيا، 70.

[40] في البنيوية التركيبية، 100.

موقف الشخصية، سواء كانت ممسرحة أو غير ممسرحة في النص، من الاحداث التي تنقلها وتعلق عليها بشكل لا يشترط الموضوعية. فان رؤية العالم، كما تقدم، تمثل رؤية مجموعة اجتماعية يصوغها فرد من القضايا العامة للعالم والوجود، ولا يشترط فيها الموضوعية أيضا. والفرق بينهما في فردية وجهة النظر وجماعية رؤية العالم، وغير ذلك يبقى كلاهما معنيا بموقف ما، وان كان ذا طابع شمولي في الأخرى، فجوهر القضية واحد. وقد كان بيرسي لوبوك يختصر السؤال عن الرواية بالسؤال عن وجهة النظر، بينما كانت رؤية العالم حجر الزاوية في مشروع غولدمان.

كما استمد غولدمان عددا آخر من مصطلحاته من لوكاش من بينها البنية الدالة الذي أخذه عن مفهوم الشكل من كتابه (الروح والأشكال)[41] وكذلك مفهوم التماسك ومفهوم النظرة الشمولية ذات الأصول اللوكاشية[42]، وكذلك التماثل الشكلي[43]، علاوة على المقولات السابقة كالوعي الممكن[44] ؛ لذلك يذهب جمال شحيد إلى وضع تقابلات منهجية وإجرائية بين عدد من كتب لوكاش وغولدمان، فيقرن (نظرية الرواية) بـ (من اجل علم اجتماع للرواية)، وبين (التاريخ والوعي الطبقي) بـ (الماركسية والعلوم الإنسانية)، بما يدلل على وحدة المنهج بينهما، وان كان بشكل أكثر تطورا مع غولدمان[45]

---

(41) ظ: العلوم الإنسانية والفلسفة، 27.

(42) ظ: في البنيوية التركيبية، 20، 42.

(43) ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 65.

(44) ظ: نظريات معاصرة، 107 ونظرية الرواية والرواية العربية، 49.

(45) ظ: في البنيوية التركيبية، 26ـ 27.

3- ميخائيل باختين

يتميز ميخائيل باختين بمحاولة التفرد والاختلاف حتى عن الاصول التي أخذ عنها على الرغم من قلتها. فكثيرا ما يحاول تحديد نقاط الاختلاف الجوهرية بينه وبين أسلافه؛ لذلك كان كثير المناقشة لتلك الأصول لبيان القصور والاشكاليات التي يمكن ان توجه لها. فقد كان يعنيه كثيرا تلك المسافة الفاصلة بينه وبين غيره. وكان هاجس الأصالة يدفعه نحو مناطق بكر لم تصلها الاكتشافات النقدية. فهو على الرغم من صلته، كما يقول تودوروف، بالجماليات الرومانسية في نظرية الرواية، فان تلك الجماليات تأخذ في مؤلفاته موقعا هامشيا

يعتقد باختين ان كثيرا من الدراسات السابقة كانت بعيدة عن إدراك الخصائص الفنية لبنية الرواية التي اوجدها دوستويسفسكي (الرواية المتعددة الأصوات). وظلت تخوض في المضامين ووجهات النظر الأيديولوجية لأبطاله، ولم تقدم فهما لها.

لكن بعض النقاد تلمس تلك الخصيصة دون ان يكشف النقاب عنها تماما. فمحاولة فياجيسلاف ايفانوف تقف عند حدود تأكيد الأنا الغيرية لا بوصفها موضوعا، بل بوصفها ذاتا فاعلة أخرى. وانعكاس هذا المبدأ من خلال الموضوع داخل الرواية. غير ان ذلك، بحسب باختين، يمكن ان يوجد حتى في الروايات المناجاتية الصرفة، فلا يكفي ذلك للنمط الروائي الجديد[47] ، أما اسكولدوف فهو الآخر يقوم بتحديد الخصيصة الأساس عند دوستويفسكي لكنه يبقى عند حدود عقيدته الاخلاقية الدينية المعبر عنها مناجاتيا. وإدراك اسكولدوف يقف عند الاهتداء إلى ما يقوله دوستويفسكي: كن شخصية، ويقصد استقلالية الشخصية وحريتها الداخلية، وينحصر جهده حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة، وليس

---

[47] ظ: قضايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي، 16.

طرائق رؤيتها الفنية وتصويرها في الرواية. لكن أهمية عمله تتمثل بتشديده على الشخصية الغيرية – بمصطلحه – وعدم تمازج الشخصيات المتشابهة. لكن باختين ينتهي إلى عدد من المؤاخذات على عمل اسكولدوف[48]. أما دراسة جروسمان فهي على أهمية ما توصلت إليه من نتائج فنية في فرادة رواية دوستويفسكي لكنها غير كافية؛ لأنها شخصت تميز الرواية لكن تسويغاتها لم تكن مقنعة، فلا تكفي الحركة العاصفة للحوادث ولا وحدة الخطة الفلسفية في تفسير تلك الخصيصة. ويؤكد جروسمان في دراسة لاحقة على طابع البناء الموسيقي في اعمال دوستويفسكي، وهو ما طوره باختين في نظريته، إذ يشير إلى انه استخدم نظام العبور الموسيقي من مقام نغمي إلى آخر، بما يكشف عن تنوع الحياة الإنسانية وتعقدها. وهنا يعلق باختين على كلمة أحد الموسيقيين: ان كل شيء في الحياة طباقي – يقوم على التعارض – ان كل شيء في الحياة من وجهة نظر دوستويفسكي حواري أي نزعة تعارضية حوارية[49].

والامر نفسه مع اوتو كاوس الذي يشير إلى تعدد المواقف الأيديولوجية المتعادلة النفوذ عند دوستويفسكي. ففي الوقت الذي يدرك جوهر خصيصة هذه الرواية، يعجز عن تقديم الادوات الفنية التي صيغت بها. كما يعمد باختين إلى وضع مسافة فاصلة بينه وبين لوناجارسكي الذي طرح لاحقا، هو الآخر، قضية تعدد الأصوات عند دوستويفسكي. مع ان الاخير يكاد يعتمد بشكل كبير على تصورات باختين حول الموضوع. لكن باختين يرفض محاولته بالعودة إلى شكسبير وبلزاك في وجود اصوات متعددة مكتملة الصياغة ويؤكد اسبقية دوستويفسكي.

أما أهمية دراسة شكلوفسكي فإنها تعود إلى ادراكها ان صراع الأصوات الأيديولوجية في روايات دوستويفسكي يعود في الأساس لشكلها الفني واسلوبها

---

[48] ظ: م.ن، 17-20.

[49] ظ: م.ن، 61-62.

الروائي. وهذا ما يبحث عنه باختين بإرجاع الظاهرة إلى اساسها الفني. "غير ان الذي يهم شكلوفسكي لا الشكل المتعدد الأصوات قدر اهتمامه بالمنابع التاريخية (الدهرية) والسيريه لحياته لنفس الجدل الأيديولوجي الذي اوجد هذا الشكل"[50].

يؤكد ما تقدم حقيقة، لا يجادل بها باختين، ان الدراسات السابقة كلها هيأت الارضية لنظريته الحوارية. صحيح ان كثيرا من تلك الدراسات أدركت تميز ابداع دوستويفسكي لكنها اخفقت في صياغة ذلك، وعوض ان تدرس الظاهرة فنيا تصر على دراستها موضوعيا. وهذا يعني انها استطاعت ان تضع يد باختين على الشق الأول من القضية، ليكمل ما بقي منها برؤية عميقة واصيلة، بعد إعادة صياغة الجهود السابقة.

لقد عاصر باختين الحركة الشكلانية في ظهورها ونهايتها الحزينة على يد النظام السوفيتي مطلع ثلاثينيات القرن العشرين. وكان من مظاهر تأثره بها الكتاب المنسوب له والموقع باسم مدفيدف (المنهج الشكلاني والنقد الأدبي) 1929. ان اصالة باختين لم توقعه في متابعة أي من الحركات والشخصيات النقدية، وإنما ظل يحافظ دائما على تلك المسافة، وهي ليست قليلة؛ لذلك يمكن تسمية المرجعيات النقدية وحتى اللسانية له بانها مرجعيات غير مباشرة. بمعنى انها دفعته مخالفتها إلى كثير من المواقف النقدية التي اثرت مشروعه بطريق غير مباشر. وأنها لو لم تكن موجودة، ربما لم يُدفع إلى تبني تلك المواقف أو كتابة تلك المؤلفات. ولعل هذه الميزة الأبرز التي ينفرد بها من بين منظري الرواية. ويليه في ذلك رولان بارت الذي دفعته سجالاته الفكرية مع بيكار وغيره لإسالة كثير من المداد أيضا.

---

[50] قضايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي، 56.

لقد رفض باختين إسراف الحركة الشكلانية في تأكيد التقنيات الفنية والشكلية، واهمال المضامين الاجتماعية والأيديولوجية؛ الأمر دفعه لان يوحد بين مسارين مختلفين. فالتشديد الشكلاني على المظهر الشكلي نتج عنه اهمال واضح للمضامين، حتى انها أصبحت وسيلة للتعبير عن شكل معين عند بعضهم. كما كان النقد الماركسي عموما قد وقع في المزلق نفسه بتأكيده المضامين على حساب الشكل. لذلك "بلور باختين نظرية الدلالات وادراجها في تحليله السوسيولوجي للأدب. فلقد رأى ان كل الأيديولوجيات بمختلف أشكالها [...] هي نظام دلالي. الا ان باختين لم ينظر إلى هذا النظام الدلالي من حيث هو شكل لغوي فقط، وإنما من حيث هو تعبير اجتماعي. فالدلالة لا ترتبط بالوعي الفردي أو بالداخل فحسب، بل هي واقع اجتماعي مرتبط بما هو خارج عن الوعي الفردي"[51]، فنظريته الحوارية لا يمكن ان تحسب على أي من الاتجاهين، وهذا كما تقدم، مفصل الاختلاف بينه وبين اسلافه في الرواية المتعددة الأصوات، لتأكيده على أهمية دراسة قضية ذات ابعاد مضمونية واجتماعية برؤية فنية.

كان الشكلانيون، في إطار دراساتهم الشعرية، قد ميزوا بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية على أساس الغاية التي يتوخاها الملفوظ أو المتكلم، فالهدف العملي الصرف يجعل وظيفة اللغة توصيلية وهي اللغة اليومية، لكن اللغة لا تقتصر على هذه الوظيفة فتتراجع الغايات التوصيلية لتبرز غاية أخرى هي الجمالية[52]. وقد كان لهذا التمييز أهميته القصوى في بناء نظرية شعرية ولوضع حد للخلاف القديم حول مفهوم

(51) الملحمة والرواية، دراسة الرواية مسائل في المنهجية: ميخائيل باختين، ت.د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي – بيروت، ط1/ 1982، 16-17.

(52) ظ: نظرية المنهج الشكلي، 36-37.

الأدب، وبفضل هذا التمييز صار الاستعمال الخاص للغة في الأدب هو ما يميزه وليس شيئا آخر، كما كان ذلك مدعاة لتمييز آخر بين لغة الأدب ولغة العلم[53].

إن هذا التمييز دفع باختين للحديث عن لغة أخرى أهملتها الدراسة الشكلانية. وهي لغة الرواية، فالكلمة في الرواية تختلف عن الكلمة في الشعر والكلمة في الحياة اليومية معا. لأنها كلمة لا تتميز بغايتها وإنما بطبيعتها المختلفة ذات التوجه الحواري الذي يخلق فنيتها النثرية الخاصة. وتمثل الكلمة في الرواية وحمولتها الأيديولوجية وما تحتويه من تضمينات اجتماعية ومهنية مختلفة؛ الركن الأساس في نظرية باختين.

ومارست أيضا المرجعيات غير المباشرة مهمة أخرى في الموقف النقدي لباختين، إذ وجد نفسه على الطرف النقيض لكل من هيغل ولوكاش في نشأة الرواية وجنسها الأدبي. لقد كان هيغل يذهب إلى ان الرواية تولدت عن الملحمة القديمة، وظهرت في ظل تطور المجتمع البرجوازي وانتقاله من المرحلة الاقطاعية؛ ولذلك يسميها ملحمة برجوازية، وهذا ما يتابعه فيه لوكاش، كما تقدم.

أما باختين فقد ناقش ذلك مطولا وافرد له دراسة خاصة (الملحمة والرواية) في كتابه (الجمالية ونظرية الرواية) علاوة على ما تضمنته مؤلفاته الأخر من إشارات مباشرة لهذا الموضوع. وينطلق من فرضية مفادها ان الرواية تختلف عن غيرها من الاجناس الأدبية، في انها النوع الوحيد الذي ما يزال قيد التكوين، والذي نشأ في العصر الحديث فهو يتفاعل معه بعمق، أما الاجناس الأخر فكل ما فعلته انها حاولت التكيف مع هذا العصر[54]، وان الرواية لا تمت بأي صلة لأي منها، وان هذه الأجناس في عصر اكتمالها كانت تجهل الرواية، وعلاقتها فيما بعد محكومة بالصراع.

---

[53] ظ: نظرية الأدب: (رينيه ويليك وأوستن وارين)، ت. صبحي، 22-23.

[54] ظ: الملحمة والرواية، 20.

أما العلاقة المفترضة بين الملحمة والرواية، فان سمات الملحمة التي تميزها عن الرواية تبطلها تماما. إن موضوع الملحمة الماضي البطولي أو الماضي المطلق، وحدثها يعتمد الاسطورة القومية وليس التجربة الشخصية الحرة، كما لا صلة لها بالحاضر. ففي منطق الملحمة ترتبط القيم بالزمن، والماضي زمن كل جيد أو مصدره، لذلك فان الملحمة تمتح من الذاكرة وليس من المعرفة. في مقابل ذلك فان ما يحدد الرواية هو التجربة والمعرفة والممارسة (المستقبل). بينما تنفتح الملحمة نحو الماضي الكامل المطلق الذي لا يعرف النسبية. وموضوعها الأسطورة التي تمثل جزءا أصيلا منها، الأمر الذي يبعدها عن الحاضر والتجربة الشخصية ويشكلها في منطقة بعيدة ومنقطعة. أما الرواية فان موضوعها الواقع "الذي يشكل نقطة انطلاق للفهم والتقييم واضفاء الشكل"[55] ويمارس فيها الضحك الشعبي هدم المسافة الملحمية؛ لان الضحك منوط بما هو قريب وليس البعيد. وعدم انجازية الرواية بسبب انها تتحدث عن زمن غير منجز، فالحاضر يحكم سيره نحو المستقبل، بخلاف الملحمة التي تتحدث عن زمن مكتمل (الماضي).

ولا تقف الفروق المنهجية بين الجنسين عند ذلك، فالبطل فيهما مختلف. البطل الملحمي لا فرق فيه بين سريرته ومظهره الخارجي، كما ان إمكانياته تتحقق بشكل كامل، ولا يختلف ما يعرفه عن نفسه عما يعرفه الآخرون عنه، فلا سر في حياته يمكن ان يُكشف. أما ما يميز البطل الروائي فعدم تلاؤم مصيره مع وضعه الراهن. "فإما ان يكون البطل أكبر من مصيره وأما ان يكون أصغر من إنسانيته"[56]. فلا يكون على ما يريد حتى النهاية. كما انه يفتقر للاستقامة الملحمية، فثمة تناقض بين داخله ومظهره؛ لذلك لا يعرف عنه الآخرون ما يعرفه عن نفسه.

---

[55] م.ن، 32، 35-36، 44.

[56] الملحمة والرواية، 59-60، 63.

يعود باختين تاريخيا بالرواية إلى العصر الإغريقي ويتحدث عن طبيعتها الفنية والزمكانية وصفة البطل فيها. فهو خاص وغير رسمي يفتقد لأي صلة جوهرية بمحيطه أو مدينته، ولا يشعر بنفسه جزءا من كل اجتماعي، كما يعتقد لوكاش، انما هو انسان وحيد ضائع في عالم غريب، لا رسالة له في الحياة. كما ان الحدث الاجتماعي يخضع فيها للحدث الشخصي، أي يخضع العام للخاص، فالأحداث السياسية لا تكتسب معناها إلا بفضل صلتها بأحداث الحياة الخاصة[57]. والإنسان اليوناني، ليس كما يفهمه لوكاش، انسان نزق. ابطال هوميروس يعبرون عن مشاعرهم بحدة بالغة وينتحبون بصوت عالٍ؛ لان ذلك الإنسان حسي. وقد كان افلاطون قد أخذ على كتاب المآسي انهم يصورون الضعف الإنساني، ويجعلوننا نعجب بالجزوع بدل ان نعجب بالبطل الكتوم[58]. ما تقدم وكله يؤكد حقيقة اختلاف طينة الرواية عن طينة أي جنس ادبي آخر. كما اعتقد هيغل ولوكاش؛ لان الملحمة نشأت في ظل الارستقراطية خلاف الرواية ذات الأصول الشعبية.

ثانيا/ المرحلة الثالثة

يتميز نقاد المرحلة الثالثة (بيير ماشيري، وميشيل زيرافا، وبيير زيما، وتيري ايغلتن...الخ) بسعة الأفق النقدي المتاح امامهم مما هيأ لهم مزاوجة بعض النظريات للخروج بشكل يتجاوز الاخفاقات السابقة. كما ان دخولهم المعترك النقدي جاء بعد صراعات وسجالات فكرية خاضها النقد عموما والنقد الاجتماعي خصوصا، اوقفهم على ما فيه من اشكالات مركزية لم يتمكن من تجاوزها. الأمر الذي أصبح اولوية في نقد هذه المرحلة؛ لذلك صار بعضهم يقترب من أحد النقاد فيما يبتعد عنه اخرون،

---

[57] ظ: أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة –دمشق، 1990، 38-39.

[58] ظ: جمهورية أفلاطون، ت. حنا خباز، دار القلم – بيروت، (د.ت)، 275.

فماشيري وايغلتن مثلا يبتعدان عن غولدمان، فيما يقترب منه زيما وجاك لينهارت. وذلك تبعا للإمكانات المتميزة التي تمنحها نظرية ما وقدرتها على التطور وتحسسها لعمق الإشكالات الموجهة لها أو النهايات المغلقة التي تغفل الاجابة عن بعض الاسئلة ذات الاهمية النقدية.

يغلب على مرجعيات بيير ماشيري الفلسفة الماركسية والنقد الماركسي عموما. كما تأخذ بعض المفاهيم الالتوسيرية كالأيديولوجيا حيزا كبيرا في مشروعه النقدي. لذلك كانت محاولته، في بعض الأحيان، تطويرا نقديا لمفاهيم فلسفية أو تطويعا لها. كما كانت بعض المقولات الماركسية كمفهوم الانعكاس – الذي بات مأخذا عليه – محط عنايته للخروج به إلى فهم أرحب يتجاوز سلبيته؛ لأنه باعتقاده لا يمكن تجاوز ذلك لان 'الاطروحات الماركسية الكلاسية عن الأدب والفن تنطلق من المقولة الفلسفية الاساسية للانعكاس، ومن ثم فان الفهم التام لهذه المقولة هو مفتاح المفهوم الماركسي للأدب'[59] لذلك يجري كثيرا من النقاشات لمختلف النقاد الماركسيين الذين تحدثوا عنه كلوكاش.

تمثل دراسات لينين النقدية عن تولستوي المكتوبة بين (1908-1911) اهم المرجعيات النقدية التي اخذ عنها ماشيري. فكتابه (من اجل نظرية للإنتاج الأدبي) 1966الذي يمثل مشروعه النقدي موجه إلى قراءة كتابات لينين عن تولستوي، علاوة على كتابات أخر حول فيرن وبلزاك، بغرض الإفادة من المبادئ المادية للوقوف على التناقضات المعقدة المنتجة للنص الأدبي. فأيديولوجيا المؤلف أو الوضع الطبقي المعبر عنه يمثل أحد شروط التناقض الذي يصنع النص من تعارضاته مركبا خياليا. ومنهما تأتي فكرته الالتوسيرية: ان النص الأدبي ليس تعبيرا عن أيديولوجيا بمعنى تشكيلها

[59] (عن الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا): إتيان باليبار وبير ماشري في ضمن، تيارات نقدية محدثة، 159.

من كلمات، " بقدر ما هو اخراج لها أو عرض أو فعل لا يتسم بالبناء مادام لا يمكن انجازه دون اظهار قصوره الذي يكشف عجزه عن استيعاب أيديولوجيا معادية"[60].

إن علاقة ماشيري المرجعية بلينين ليست علاقة مباشرة، فما يقوم به انه ينتقد افكاره ويطورها خصوصا علاقة النص بالأيديولوجيا، فالتسويغات التي يلجأ إليها لينين ليثبت عبقرية تولستوي وقدرته على تجاوز أيديولوجيته لم تكن مقنعة في نظر ماشيري، فيلجأ إلى إعادة صياغة علاقة العمل الأدبي بالأيديولوجيا بما ينسجم مع الفلسفة الماركسية، واراء لينين في نظرية المعرفة. ويبث في اراء الاخير روحا نقديا معاصرا، يرى في علاقة النص بالأيديولوجيا ليس عن طريق ما يقوله بل عن طريق ما لم يقله، والعمل ناقص دائما وكماله في نقصه. ومهمة الشكل الأدبي إكمال النقص. لذلك كانت مرجعية لينين غير مباشرة لماشيري.

يعد بيير زيما أبرز نقاد هذه المرحلة لأنه يملك مشروعا نقديا واضح المعالم. وما يميزه هو صهر مجمل النظريات السردية والسيميائية في صياغة جديدة تقترب وتبتعد عنها جميعا بآن واحد. لقد استشرف زيما النظريات السردية ووقف على القصور الذي تضمنته، سواء كانت النظريات الاجتماعية أو البنيوية الشكلية. لكن النقطة التي ظل يقف عليها مع العناية بإضافات ضرورية لها هي البنيوية التكوينية.

يعتقد زيما ان قصور النظريات الاجتماعية عند (لوكاش، وغولدمان) يكمن من جانب، بضعف مفهوم الشكل فيها، إذ ينطوي على تضمينات ميتافيزيقية ومثالية. لهذا يتمثل الحل بالتوجه نحو عد البنية النصية بنبة لغوية واجتماعية بوقت واحد، ودراسة العلاقات الجدلية لمستويات النص. وفي إطار البحث عن سيميائية مناسبة، يعتقد بعدم إمكانية بناء سيميائية اجتماعية جديدة، لتمثل سيميائية غريماس وايكو وكرستيفا حلا

(60) م.ن، 172-173.

مناسبا بعد تأكيد الابعاد الاجتماعية التي اهملتها تلك السيميائيات، والعناية بتطوير المجتمع بوصفه مجموعة لغات اجتماعية متباينة، تقوم النصوص الأدبية باستيعابها وامتصاصها لتؤدي فيها مَهمة مُهمة، تُرصد على وفق تحليل المستويات، فلكل جماعة معجمها وشفرتها الخاصة.

ومن جانب آخر، ان تماثل الحدث الاجتماعي مع الحدث النصي في هذه النظريات، لم يعد مقنعا؛ لأنه لا يعود إلى علاقات تجريبية يمكن اثباتها. وهذا المنظور التجريبي الذي يعتمده زيما بين الحدثين (الاجتماعي والنصي) لا يتحقق إلا باعتماد المنظور اللغوي للأدب والمجتمع معا. فليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، كما ان اللغة نفسها تجسد مصالح اجتماعية، كما يرى (باختين). إن الخطاب عموما والسرد خصوصا لا يتطابق مع الواقع، ولا تتعدى العلاقة بينهما حدود الإمكان والاحتمال؛ بسبب ما ينطوي عليه موقف الراوي من مصالح فردية وجماعية يتضمنها الخطاب. وهنا تكتسب العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي أهمية نقدية. وهذا وجه القصور في النقد الشكلي، مع عنايته الواضحة بدراسة الخطاب. إن العلاقة بين الدلالة والتركيب غير معللة في هذا النقد الذي يقف عند التقنيات السردية من دون تضميناتها الاجتماعية والايديولوجية. وبسبب هذا القصور لن تكون مفاهيم النقد الشكلي صالحة، بوضعها الحالي لعلم اجتماع النص الأدبي لما ينطوي عليه الأمر، باعتقاده من انتقائية، علاوة على الفجوة الدلالية بين البراهين السيميائية والاجتماعية[61].لذلك يعتمد على عدد من مفاهيم غريماس، في مقدمتها مفهوم الفاعل Actant الأكثر تجريدية من الشخصية، وكذلك البنية العميقة المسؤولة في أي نص سردي عن توزيع الوظائف الفاعلة لشرح البنية النصية في سياقها الاجتماعي.

(61) ظ: النقد الاجتماعي، 176.

لقد كانت النظريات الاجتماعية بمجملها عند (لوكاش، وغولدمان، واودرنو...الخ) خلفيات معرفية لزيما، علاوة على انتسابه لهذا الاتجاه بالأصل. كما كانت السرديات البنيوية وميلها إلى التشديد على الخطاب باعتماد الاليات اللسانية، وكذلك سيميائيات غريماس وإيكو وكرستيفا مرجعيات أخر، حاول من خلالها تأسيس الآليات التي يفتقر لها النقد الاجتماعي. فنظرية باختين، على وجاهتها، كانت تفتقر لها. لذلك كانت مهمته هي الانتقال بالنقد الاجتماعي إلى علم اجتماع النص الأدبي، بحسب عبارته. من خلال إضفاء مجموعة من الاليات العملية عليه، وتخليصه من المفاهيم غير التجريبية أو ذات النزعة المثالية. ويمكن القول ان النقد الاجتماعي مثّل لزيما (المرجعيات النظرية) فيما مثّلت له الاتجاهات البنيوية والسيميائية (المرجعيات الآلية). أي كان الأول بمثابة المرجعيات الأولية، وكانت الاتجاهات الأخر المرجعيات الثانوية.

وكان انفتاحه باتجاه نظريات القراءة ومدرسة كونستانس مدعاة للأخذ عنها أيضا، فمثل ياوس مرجعية أخرى من هذا الجانب، كما مثل بالأساس مرجعية لعلم اجتماع القراءة عند اسكاربيت وغيره.

المبحث الثاني

النظريات البنيوية

مثل مجمل النتاج النقدي الصادر حتى منتصف القرن العشرين، خلفية مرجعية للنقد البنيوي، سواء كان مرجعية مباشرة أو مرجعية غير مباشرة. فقد اثار النقد الانجلوامريكي والحركة الشكلانية وحركة براغ والنقاد الألمان ورواد الرواية الجديدة في فرنسا ونقاد امثال نور ثروب فراي، مجموعة من القضايا النقدية التي كانت فيما بعد محل عناية هذا النقد الذي عمل على تطويرها وانضاجها. وكان لأولئك فضل اجتراحها.

ليست الرواية وحدها حديثة النشأة في العصر الحديث، انما كانت معها نظرية الرواية التي يقل عمرها عن عمر الرواية بكثير. فقد كانت قضايا النقد الروائي ومفاهيمه محدودة في القرن التاسع عشر وكثير منها مأخوذ عن المسرح كالشخصية والحبكة وغير ذلك. وفضل المحاولات النقدية مطلع القرن العشرين هو توسيع رقعة هذه المفاهيم من جانب، وتجاوز التقنيات الموروثة التي تعامل الرواية معاملة المسرحية. إذا استعرنا عبارة ولاس مارتن للحديث عن التقنيات الروائية الخاصة التي تتضمن علاقة المؤلف الراوي وعلاقة الراوي بالقصة ووجهة النظر[62] من جانب ثانٍ، وهذه الخصوصية النقدية هي التي هيأت ظهور نظرية الرواية لاحقا، ومن جانب ثالث اقترن كثير من المحاولات الأولى بقضايا فنية شكلية اعتنت ببناء الرواية. وهذا ما عبرت عنه الشكلانية بأدبية الأدب. الأمر الذي سيشكل أهمية استثنائية في أدبيات النقد البنيوي الشكلي.

---

(62) ظ: نظريات السرد الحديثة، 16-17.

أولا: المحاولات التمهيدية

1- النقد الأنجلو أمريكي

لقد قطع النقد الأنجلو أمريكي (هنري جيمس، وبيرسي لوبوك، وفورستر، وادوين موير، وواين بوث) شوطا باتجاه النقد الفني بتأكيده أهمية قضايا ذات طبيعة فنية، وخروجه المحدود عن اسر النقد الموضوعي. فقد كانت وجهة النظر والعنصر الدرامي عند (جيمس، لوبوك) وتقسيمات الشخصية وأنماط الراوي والإيقاع والنموذج عند (فورستر) والحبكة والتصنيف الفني لأشكال الرواية عند (موير) والراوي الممسرح والراوي غير الممسرح عند (بوث)...الخ؛ اهم القضايا التي آثارها هذا النقد. ومنها يتضح الميل نحو بناء مفاهيم وتصنيفات تشدد على جمالية الرواية وبنائها الفني. وهذا ما يبدو واضحا في عناوين كتب هذا النقد:(فن الرواية، وصنعة الرواية، وأركان الرواية، وبناء الرواية، وبلاغة الرواية). لقد كانت عناية لوبوك الشكلية واضحة، إذ يؤكد ان لكل رواية شكلها الخاص. لكن الأمر حينذاك كان مربكا، فبعض النقاد يعتقد ان الرواية لا شكل لها، فيما يقلل اخرون من أهمية شكلها مقابل خصائصها الرفيعة، حتى يقع في النفس ان هذه الخلافات قد تعني 'ان (الشكل) في الرواية انما هو شيء يمكن الاحتفاظ به أو التخلي عنه حسب ذوق المؤلف'[63]. كما يؤكد لوبوك ان شكل الرواية لم يحظ بجدية بعد، لذا ستتوجه محاولته نحو الإجابة عن سؤال شائك ومتفرع، مفاده: كيف صار هؤلاء الكتاب الروائيون؟ لهذا يذهب بعض النقاد إلى ان كتاب لوبوك مثّل اصلا للشعرية الروائية التي تتقيد بتحليل البنيات والتقنيات وتعنى بالدراسة الشكلية للنص الأدبي[64].لكن الأمر لم يكن بتلك السهولة، فلوبوك يخوض في ارض جرداء لم تنبت بعد، فلم تكن هنالك عدة

---

[63] صنعة الرواية، 25.

[64] ظ: النص الروائي، 100.

اصطلاحية كافية. فالتعريف الذي يقدمه للشكل بقوله: "ان أفضل الأشكال هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية"[(65)]، يبدو فضفاضا ولا يخلو من الارتباك المنهجي. كما يبدو الاعتماد على النموذج المسرحي واضحا في التقعيد للرواية، كشعار جيمس بمسرحة الرواية.

إن مسرحة الرواية تعني حضور الاثر الاغريقي والمفاهيم الأرسطية، وفي مقدمتها مفهوم المحاكاة، فالرواية شريحة من الحياة تفنى حين تجزئها[(66)]. وقد ظل الأثر الأرسطي ماثلا في النقاد اللاحقين. يقول فورستر متأثرا بأرسطو: "في الرواية، نستطيع معرفة الشخصيات بشكل كامل. وبمعزل عن متعة القراءة العامة نستطيع ان نجد في الرواية تعويضا عن ظلام الناس في الحياة. ومن هذه الناحية تبدو القصة أكثر صحة من التاريخ، لأنه يتجاوز الشاهد...وهذا هو السبب في ان الروايات تمتعنا وان حدثتنا عن الناس الاشرار"[(67)]. وكان هذا موقف أرسطو من قبل، حين فضل الشعر على التاريخ[(68)]. كما "يتجلى الأثر الأرسطي عند فورستر – مع ذلك – في الربط بين الحبكة وعنصري الدهشة، والغموض، وخاصة الغموض الذي لا يقود إلى التضليل"[(69)].

لقد حاول فورستر التنبه على القضايا الشكلية في صلب القضايا ذات الطبيعة المضمونية من قبيل القصة بمضاهاتها بالحبكة على أساس التتابع الزمني في الأولى

(65) صنعة الرواية، 46.

(66) ظ: م.ن، 31.

(67) أركان الرواية: إ.م. فورستر، ت. موسى عاصي، جروس بروس – بيروت، ط1/ 1994، 50-51.

(68) ظ: كتاب أرسطو فن الشعر، 137.

(69) بنية النص السردي، 15-16.

ومنطق السببية في الأخرى، ليكون السؤال عن الأولى ثم ماذا؟ فيما يكون السؤال عن الأخرى لماذا[70] ؟

أما القضية الأخرى التي حاول تقديم تصنيفات فنية لها، فهي ذات تعقيد أكثر، وهي الشخصية. وقد عمد أولا إلى التمييز بين الشخصية الإنسانية ذات الطبيعة البيولوجية والشخصية الروائية ذات الطبيعة التخييلية – التمييز الذي سيعود له لاحقا البنيويون امثال بارت وتودوروف – لكن تقسيمه يفقد جدواه حين لا تكون له ثمرة نقدية واضحة. وقد كان، على العكس من المتوقع، مدعاة للعودة إلى مفاهيم المحاكاة الأرسطية في مقابلة الشخصية الروائية بمثيلتها الواقعية.

وكان التقسيم الأكثر أهمية تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ذات طبيعة أحادية يمكن ان يعبر عنها بجملة، وشخصية مركبة ذات تعقيد واضح. ولعله التقسيم الفني الأول للشخصية الذي يتجاوز مفاهيم الواقعية والمحاكاة وينفصل عن الواقع تماما؛ لأننا على اقل تقدير لا نجد في الواقع شخصيات مسطحة بالمعنى الذي يقصده.

لكن تحليلات فورستر لم تقدم فهما شكليا للشخصيات، فتقسيمه، علاوة على السطحية والاختزالية التي يبدو عليها، لا يساعدنا على فهم الشخصيات فهما فنيا مقنعا، ويعود ذلك إلى الارتباك الواضح في الفصل بين ما هو شكلي وما هو غير ذلك، فتتداخل القيم في إطار هذا التقسيم. لكن فضله يتلخص في بحثه عن أسس جديدة تستند إلى معايير فنية في التقسيم، وان كانت تحليلاته اقل طموحا.

2– الحركة الشكلانية

تعد الحركة الشكلانية المتمثلة بـ (جاكوبسن، وتيتانوف، وشلوفسكي، وايخنباوم، وتوماشفسكي...الخ) أقرب الحركات التي ظهرت في النصف الأول من

---

(70) ظ: أركان الرواية، 67.

القرن العشرين إلى البنيوية روحا ومنهجا، إذ لم تكن حدود الالتقاء مقصورة على قضية أو موقف أو عدد من التقنيات أو ما شابه ذلك، فقد كانت الرؤية التي ينبثق عنها المنهج تكاد تكون واحدة بينهما.

امتد نشاط الحركة الشكلانية منذ تأسيس حلقة موسكو اللسانية عام 1915على يد جاكوبسن وتأسيس جمعية دراسة اللغة الشعرية (الابوياز) عام 1916، حتى العام 1930حيث قضي عليها بقرار سياسي، بعدها دخلت في صمت داخليا وخارجيا إلى ما بعد منتصف القرن العشرين، اذ بدأت العناية الأوربية بترجمة آثارها. والطريف ان هذا التأخر لم يؤثر كثيرا في البنيوية واتجاهاتها السردية؛ لان بعثها تزامن مع صعود هذه الاتجاهات في ستينيات القرن. وقد كانت بداية الترجمة إلى الفرنسية مؤثرة جدا؛ لأنه قام بها أحد أعلام البنيويين وهو تودوروف الذي عرف بالحركة وترجم مجموعة من اعمالها في (نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس) 1965. وقبل ذلك كان قد صدر كتاب فكتور ايرليخ (الشكلانية الروسية) 1955. كما قامت جوليا كرستيفا من جانبها بالتعريف بباختين 1967. وترجمت أيضا أعمال جاكوبسن. وهكذا بدأنا نشهد، كما يقول جان ايف تادييه، صعود قارة مغرقة، كان إسهامها عظيما بمقدار تأخرها[71].

كما تعود بدايات العناية بالإرث الشكلاني إلى جاكوبسن، خصوصا مشاركته في المؤتمر الذي عقدته جامعة انديانا عام 1958ببحثه الموسوم (بيان ختامي: اللسانيات والشعرية) الذي كان من أكثر البحوث التي أعيد نشرها، وكان كما يصفه ديفيد لودج،

---

(71) ظ: النقد الأدبي في القرن العشرين: جان ايف تادييه، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 1993، 19.وللكتاب ترجمة أخرى: النقد الأدبي في القرن العشرين، ت.د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1993، 21.

بيانا افتتاحيا وليس ختاميا؛ لأنه فتح الطريق أمام بنيوية لسانية تستمد مفاهيمها من دو سوسير تختلف عن اللسانيات البنيوية الشائعة في أمريكا وبريطانيا[72].

لقد حددت المرحلة التاريخية كثيرا من ملامح الحركة، فقد ظهرت في ظل نشوء حركات طليعية في الشعر الروسي (الحركة المستقبلية) وفرت زخما لاندفاعاتها التجديدية، ومن جانب آخر كانت أيضا تململا من الحركات الرمزية الصوفية، ورفضا للخلط والتشويش الذي يعانيه النقد الأدبي بسبب انتشار مناهج غير نقدية بالمعنى الدقيق. ورفض ما يتصل بالحدس والخيال والموهبة، والبحث في الاثر الأدبي نفسه، وليس في الاحوال النفسية للمؤلف والقارئ[73]

وعلى أساس ذلك، كان الشعار الذي رفعته عاليا هو أدبية الأدب، أي دراسة الخصائص النوعية المسؤولة عن ادبية النصوص[74]. وبذلك اختطت لنفسها مسارا مغايرا للمسار الذي كان النقد يسير به قبلها.

انصبت عناية الشكلانية على النص بعيدا عن مؤلفه. الموقف الذي بدأ ينضج ويجمع عليه النقد الاوربي، لتنادي به اغلب الحركات النقدية حينذاك. ولم تكن الدعوة للعناية بالنص هي جوهر الحركة، فقد نادت بالتحول نحو دراسة الشكل الفني وتجاهل المضمون الذي عدته وسيلة لإبراز شكل معين وليس العكس. فالعمل الفني ليس وعاء للأفكار أو المشاعر، انما هو بالأساس مؤلف من كلمات[75]. وان مضمونه

---

[72] ظ: (ما بعد باختين): ديفيد لودج في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، 231-232.

[73] ظ: الشكلانية الروسية: فيكتور إيرليخ، ت. الولي محمد، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2000، 15.

[74] ظ: نظرية المنهج الشكلي، 35.

[75] ظ: نظرية الأدب: ايغلتن، 13.

مجموع حيله الأسلوبية[76]. وتوجهت عنايتهم نحو التقنيات التي ينطوي عليها، على أساس ان الأدب عموما استخدام خاص للغة ينزاح عن الاستخدام اليومي لها. وهذا الاستخدام الخاص قوامه الانحرافات التي تغرب اللغة وتخرجها عن تبلد المألوف.

إن الشكلانيين الاكثر تأثيرا في نظرية السرد هم كل من بوريس ايخنباوم (1886-1959) وفكتور شلوفسكي (1893-1984) وبوريس توماشفسكي (1890-1957).

وقد كانت اعمال الشكلانيين، كما يقول ايخنباوم، حول النثر أكثر تحررا من التقاليد بخلاف الشعر، لعدد من الاسباب المتعلقة بالإرث النظري للشعر الذي كان يعقد مهمة دراسة الشعر[77]، وبالتأكيد تعود الاسباب من جانب آخر إلى فقر الدراسات النثرية؛ لذلك ملأت أبحاثهم فراغا مهما في نظرية الرواية.

يعد التمييز الشكلاني بين المتن الحكائي Fable -أو القصة بتعبير السرديين - والمبنى الحكائي Sujet - أو الخطاب بتعبير السرديين - واحدا من اهم الانجازات النقدية للشكلانية، للأثر الذي تركه فيما بعد، فقد أصبح أحد أركان السردية، بعد ادخال بعض التطويرات الضرورية عليه ومزاوجته بالتقسيم اللساني. وفي هذا يرى رامان سلدن: ان مفهوم الحبكة (المبنى الحكائي) أكثر ثورية من تعريف ارسطو؛ لأنه ينطوي على الوسائل جميعها المستعملة لتأخير السرد والالعاب الطباعية والتقديم والتأخير والوسائل التي تجعلنا نولي أهمية لشكل الرواية، لتكون الحبكة انتهاكا لطرائق النظم الشكلية المتوقعة للأحداث، لهذا يرتبط مفهوم الحبكة بفكرة التغريب الشكلانية لأنها تمنعنا من عد الاحداث نمطية ومألوفة[78]. كما انه أكثر جدية من تقسيم فورستر

---

[76] ظ: المرايا المحدبة، 126.

[77] ظ: نظرية المنهج الشكلي، 52.

[78] ظ: النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. عصفور)، 32.

المتقدم (القصة والحبكة) لأنه ينطلق من التمييز بين المستوى السردي والمستوى قبل السردي، فمبنى واحد يمكن ان يكون له مبان متعددة، بينما لا يميز فورستر بين هذين المستويين وإنما بين نمطين سرديين: الزمني والسببي. وكلاهما يقع في ضمن المبنى الحكائي. أي يقع هذا في ضمن تمايز الأشكال، بينما يفصل الأول بين تمايز المادة والشكل.

وتتكون الرواية، بحسب توماشفسكي، من وحدات صغرى غير قابلة للتجزئة تدعى الحوافز Motifs -المأخوذة عن علماء الفلكلور الفنلنديين الذين حللوا القصص الشعبية وقصص الجن إلى اجزائها[79] – وان كل جملة تتضمن عميقا حافزا خاصا بها. كما ان للعمل غرضا واحدا يوحده. وان الحوافز في المتن تتتابع زمنيا وسببيا، لكنها في المبنى تتتابع حسب منطق آخر. فالحدث يمكن ان ينقل مباشرة من قبل الراوي أو سرديا من خلال الفعل الذي تقوم به الشخصية أو تلميحا. والحوافز اما مُشترِكة لا يمكن الاستغناء عنها على مستوى المتن لا المبنى. أو حوافز حرة يمكن الاستغناء عنها من دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي، لكنها الأهم للمبنى لدورها الوظيفي فيه. والوظيفة الجمالية تنسيق الحوافز من خلال ما يسميه توماشفسكي بالتحفيز. كما يقسم الحوافز أيضا على حركية تغير مجرى السرد، وقارّة لا تغير، تكون ضرورية للمبنى[80].

وكان ايخنباوم، كما يصف روبرت شولز، يقدم المزيد من التعقيد للشكلية الذي يؤدي مباشرة إلى البنيوية، خصوصا في كتابه (حول نظرية النثر) 1925[81]. أما شكلوفسكي فان مقالته الرائدة (الفن صنعة)1917مثلت تحولا في النظرية الأدبية. وقد كان الشخص المهيمن على نشاطات الحركة في مرحلتها الأولى، وله يعود أحد

[79] ظ: نظرية الأدب، (ويليك ووارين)، ت. صبحي، 283.

[80] ظ: نظرية المنهج الشكلي، 180-182.

[81] ظ: البنيوية في الأدب، 105.

المفاهيم الشكلانية البارزة (التغريب). فعنده ان وظيفة الفن هي إعادة الوعي بالأشياء التي فقدنا الاحساس بها، فيجعلها غير مألوفة وصعبة الادراك. وقد تتبع الطرائق التي استخدمها ستيرن في رواية (ترسترام شاندي) لتغريب الافعال المألوفة عن طريق الابطاء أو التطويل أو المقاطعة. ويعتقد، مخالفا الآخرين، ان اشارات الرواية المتكررة لبنيتها وتدخلات الراوي غير المقبولة هي التعرية التي تجعل منها شكلا أدبيا متميزا. وكأن ما يقوم به ستيرن، بحسب شكلوفسكي، هو طمس تطبيع النص وتأكيد نصيته. "لقد استبق الشكلانيون فكر البنيويين وما بعد البنيويين بإيلاء العناية للملامح النصية التي تقاوم عملية التطبيع التي لا تلين. ورفض شكلوفسكي ارجاع الاضطراب العجيب في ترسترام شاندي إلى التعبير عن ذهن ترسترام الملتاث، وجذب الانتباه بدلا من ذلك إلى أدبية الرواية الملحاح التي تقاوم التطبيع (ومع ذلك لا تستطيع ان تتوقاه في آخر الأمر)"[82]

3- النقد الجديد

مثّل النقد الجديد على يد (ريتشاردز، وليفز، واليوت، وألن تيت، وجون كراو رانسوم، وكلنث بروكس، وبلاكمور.. الخ) مرجعية أخرى، في إطار المرجعيات العامة للنقد البنيوي. ان دراساته النقدية كانت موجهة للشعر بشكل كبير، وذلك يعود في بعض جوانبه إلى ان بعض أعلامه شعراء كاليوت. ولم تحظ الرواية بكبير عنايته. وكان النقد الجديد في نهاية المطاف اقل طموحا لأنه لم يعد مناسبا لحجم التطورات التي عاصرها، مما جعله يتراجع عند منتصف القرن العشرين، ليترك الساحة لاتجاهات ذات نزعة أكثر علمية.

---

[82] النظرية الأدبية المعاصرة، ت. الغانمي، 27.

مارس النقد الجديد، مع ذلك، تأثيرا مهما في بلورة بعض قضايا النقد البنيوي، من خلال تشديده الواضح على النص الأدبي، بمعزل عن سياقاته وتحريره من تابعياته المختلفة التي كبلته أو رهنته لممارسات غير نقدية. وقد كانت العودة إلى النص بعيدا عن طرفيه المبدع والمتلقي الدعوة الأبرز فيه. وهذا ما يمثل قطيعة مع الرومانسية، وسلوكه سبيلا ستواصل السير فيه البنيوية من بعد في تأكيدها استقلالية النص وقدرته على البوح بمعانيه، بعيدا عن أي وسيط قبلي أو بعدي. "وقد ركز النقد الجديد على الاهتمام على مبدأ وحدة الأعمال الأدبية وتكاملها الداخلي. وعلى النقيض من المدرسة الاكاديمية التاريخية المعمول بها في الجامعات، تناول النقد الجديد القصائد بوصفها شيئا جماليا بدلا من كونها وثائق تاريخية"[83].

ويتصل باستقلالية النص الأدبي الموقف الآخر الذي التزمه النقد الجديد، وهو استبعاد مقاصد المؤلف حتى لو توافر ما يدل عليها، "فالقصيدة تعني ما تعنيه، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمدها القارئ منها"[84]، لذلك يصف ايغلتن ما فعله بأنه حوّل القصيدة إلى صنم.

---

[83] النظرية الأدبية: جوناثان كالر، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 2004، 146. وللكتاب ترجمة أخرى: مدخل إلى النظرية الأدبية: جونثان كولر، ت. مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2002. وقد أجمل بروكس الخصائص المميزة للنقد الجديد بخمس: أولا يفصل النقد الأدبي عن الخلفيات الاجتماعية وغيرها ويشدد على الموضوع الأدبي، وثانيا يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف أو ردود أفعال القراء، وثالثا يدعو إلى نظرية عضوية للشعر بدلا عن ثنائية الشكل والمادة، ورابعا يعنى بدقة بظلال المعاني في الكلمات والأشكال الأدبية والبلاغية، وخامسا يميز بين الأدب وكل من الدين والأخلاق ولا يبحث عن بديل لهما. ظ: النقد الأدبي الأمريكي، 47.

[84] نظرية الأدب: (ايغلتن)، 90-91.

وكان من جراء استقلالية النص استبعاد التاريخ – الموقف الذي تشاركه فيه البنيوية – الذي يمثل ذخيرة التجربة الإنسانية، لذلك وجه للنقد الجديد اتهام آخر بالتقليل من شأن العناصر الإنسانية والاجتماعية التي تمثل سياق القصيدة[85].

لكن هذه المواقف المشتركة لم تكن تمنع البنيوية من اعلان رفضها للنقد الجديد بوصفها محاولة للخروج من المأزق الذي وقع فيه، المتمثل بالتناقض بين منهجية المذهب التجريبي الذي التزمه، والبحث عن الحقيقة الشعرية التي هي حقيقة غير علمية. كما ان هذا النقد، كما يصرح بيرمان، لم يكن يملك نظرية عن اللغة وعن الذات تمكنه من فهم الارتباك والغموض والحيرة للقيمة المرجعية للجمل الشعرية، وحدود إشاراتها للعالم الخارجي[86]. في مقابل حدود اشاراتها للعالم الداخلي. لهذا مثّل النقد الجديد، خلافا لكثير من الحركات الأخر، مرجعيات مزدوجة للبنيوية، فهي في الوقت الذي جاءت بوصفها ردة فعل لهذا النقد إلى حد ما، احتفظت ببعض مقولاته واصبحت جزءا منها.

4- حلقة براغ

مثلت حلقة براغ ممثلة بـ (موكاروفسكي، وجاكوبسن، وماتزيوس، وفيشر، ورينيه ويلك، وفوديكا، وفاتروسكي.. الخ) حلقة وسطى، تاريخيا ومنهجيا، في الانتقال من الشكلانية إلى البنيوية. تأسست الحركة بعد هجرة جاكوبسن من روسيا إلى تشيكوسلوفاكيا ملتحقا بالبعثة الدبلوماسية عام 1926، على إثر اجتماع قاده ماتزيس مع جاكوبسن وغيره لمناقشة محاضرة القاها اللساني الالماني بيكر، ثم توسعت الحركة لتشمل عددا آخر من أكاديميين من دول عدة. وتمكنت فيما بعد من نشر كثير من

[85] ظ: وضع النقد، من النقد الجديد إلى البنيوية: ت. صبار سعدون السعدون، الموسوعة الصغيرة – بغداد، 1990، 21.

[86] ظ: المرايا المحدبة، 136.

الابحاث في مجالات مختلفة في السنوات اللاحقة، حتى فرضت نفسها على المشهد الثقافي الاوربي، لكن الحرب الثانية واحتلال المانيا لتشيكوسلوفاكيا اثرت بشكل مباشر فيها، بعد ان أغلقت الجامعات، على الرغم من ان ذلك لم يمنع اعضاءها من مواصلة الاجتماعات في المنازل، لكن الحرب قادت إلى نهايتها بعد هجرة عضوين إلى أمريكا هما (جاكوبسن، ورينيه ويليك)، وموت اثنين منهم هما (تروبيكوج، ماتزيوس). وبعد نهاية الحرب بأعوام كانت الحركة قد طوت آخر صفحاتها ودخلت التاريخ، بعد ان انتهت نشاطاتها بشكل مفاجئ عام 1948 وعدت خطوة في تطوير الفكر النظري ومحطة من محطات النموذج المعرفي ما بعد الوضعي في اللسانيات والشعرية[87].

غلب على أبحاث حركة براغ الدراسات اللسانية والصوتية والشعرية أكثر من غيرها. وفي هذه المجالات خطت خطوات واسعة إلى الأمام في تطوير افكار دو سوسير من جانب والحركة الشكلانية من جانب آخر.

تأسست الحركة على جملة من المبادئ، من اهمها النزعة البنيوية متأثرة بالنزعة العلمية السائدة. وقد حدد جاكوبسن هذه المبادئ بشكل قاطع عام 1929 حين صك مصطلح (البنيوية)، فالعلم المعاصر يدرس الظاهرة من حيث هي كل بنيوي مكتمل وليس حشدا لعناصر. وهنا تكون مهمته استجلاء القوانين الداخلية لنسق الظاهرة. وشبكة العلاقات التي تحكمه، ليكون تحديد كل مفهوم منبثقا عن موقعه في ضمن النسق الذي ينتمي اليه[88].

---

[87] ظ: (بنيوية مدرسة براغ): لوبومير في ضمن، البنيوية والتفكيك: مجموعة من الكتاب، ت. حسام نايل، دار أزمنة – عمان، ط1/ 2007، 14-17.

[88] ظ: (بنيوية مدرسة براغ): البنيوية والتفكيك، 17-18.

وعملت الحركة على تطبيق منهجها البنيوي على الظواهر التي درستها، وهي في الأغلب ظواهر لغوية. ففي دراسة المعجم اللغوي ذهبت مخالفة الشائع، إلى ان معجم أي لغة ليس مجموعة من الكلمات المعزول بعضها عن بعض، انما هو نظام معقد يخضع له تناسقها وتعارضها. ليكون معنى أي كلمة عن طريق الكلمات الأخر، مما يؤكد ان المعجم اللغوي يخضع لنظام ثابت، لكنه يتغير من عصر إلى آخر بحسب القوانين التي تحكم تطور النسق. وهذا ينفي عن المعجم عشوائيته التي يتم التغلب عليها عادة بالترتيب الأبجدي[89].

أما عن الدراسة الأدبية، فان الحركة فضلت اعتماد نموذج متعدد الطبقات للبنيات الدالة للأعمال الأدبية اعتمادا على طبقات النص اللغوي التي يتم بموجبها تحليل النص لغويا.

وعلى صعيد الدراسات السردية تميز فوديكا بإسهاماته في التحليل السردي، حيث اعتمد النموذج المتعدد الطبقات، مجريا تعديلا على نموذج موكاروفسكي بدمجه المستوى الصوتي والدلالي في مستوى واحد هو المستوى اللغوي، ويقابله المستوى الموضوعاتي (الثيماتي). لتكون البنية السردية تبادلية بين المستويين. ويعتمد فوديكا، في تحديد المستوى الموضوعاتي، على مصطلحات يستقيها من الشكلانية في مقدمتها الحافز. وقد درس في ضمن المستوى الموضوعاتي الحبكة والشخصيات والعالم الخارجي بوصفها مجموعة حوافز متجانسة[90].

ان مجمل الدراسات التي قدمتها حركة براغ، سواء كانت الصوتية أو اللسانية عموما أو الشعرية أو السردية جعلت دينها على البنيوية كبيرا جدا، إذ لم تكن الأخيرة في كثير من الدراسات إلا استكمالا لمشاريع قد بدأت وتطورت مع الحركة، علاوة

---

[89] ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي، 113.

[90] ظ: (بنيوية مدرسة براغ): البنيوية والتفكيك، 25.

على انها حددت ملامح التوجه البنيوي ومفاهيم النسق والبنية التي ستتعمق مع شتراوس وغيره من بعد.

5- رواد الرواية الجديدة

كان لرواد الرواية الجديدة وهم (ناتالي ساروت، والآن روب غرييه، وميشيل بوتور، وكلود سيمون، وكلود أوليه، وجان ريكاردو.. الخ) أثر آخر في تعميق توجهات النقد البنيوي. لقد كان لهذه الرواية التي ظهرت اواخر اربعينيات القرن العشرين وازدهرت في الخمسينيات منه توجهات طليعية ثائرة على الرواية التقليدية، إذ يعتقد اصحابها انهم لا يعيشون حياة القرن التاسع عشر فلا مسوغ لكتابة الرواية البلزاكية. وهي، بحسب روب غرييه، لا تمثل مدرسة بقدر ما تمثل مظلة تجمع الكتاب الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة، تعبر عن علاقة جديدة بين الإنسان والعالم[91]، تستبعد النظرة التقليدية وما يتصل بها من الأشكال والمادة الروائية والذهنية التي تكشف عنها هذه النظرة، كما تستبعد الحبكة التقليدية والشخصية، وترفض موقف الراوي العالم بكل شيء وتصوراته اليقينية عن الإنسان والعالم[92]. وان قطع الصلة بالرواية التقليدية لا يستهدف الرواية العجائبية أو غير الواقعية، وإنما لأجل البحث العميق عما يقبع في زوايا الوعي أو تحت الوعي، والبحث عن واقع لم يكتشف بعد[93]. وهنا يقول ميشيل بوتور: ان الابتكار الشكلي في الرواية لا يناقض الواقعية، كما انه شرط لا غنى عنه لمزيد من الواقعية[94].

---

[91] ظ: نحو رواية جديدة: الآن روب جرييه، ت. مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم د. لويس عوض، دار المعارف بمصر – القاهرة، (د.ت)، 19.

[92] ظ: الرواية الفرنسية الجديدة: نهاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة-بغداد، 1985، 1/ 47-48.

[93] ظ: مدخل إلى نظريات الرواية: بيير شارتيه، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 2001، 202.

[94] ظ: بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات – بيروت/ باريس، ط2/ 1982، 8.

لقد مثلت الرواية الجديدة صدمة للذوق السائد – وهذا ما فعلته بطريق آخر البنيوية من بعد – برفضها عناصر الرواية التي تربى عليها منذ قرون، لذلك خرجت عن حدود البحث عن شكل إلى تدمير الشكل والقضاء على بقايا معالمه، فإذا لم تعد هنالك قصة أو حبكة – وان على القارئ ان يستخلص القصة التي تنطوي عليها الرواية؛ لأنه في الغالب ليست هنالك قصة تروى – فليست هنالك شخصية، لان الشخصية فيها ليست أكثر أهمية من الأشياء والموضوعات[95]، فما الذي سيبقى، لتبنى عليه الرواية؟! لذلك وصفت الرواية الجديدة بانها " ليست كتابة لمغامرة بل مغامرة لكتابة"[96].

إن علاقة الرواية الجديدة بالنقد السردي تعود للتصورات النظرية المعلنة لروادها عن طبيعة الشخصية الروائية المختلفة عن الشخصية الإنسانية، الأمر الذي سيتبناه السرديون من بعد، وكذلك لتصوراتهم المتعلقة بمفهوم وجهة النظر، والزمن السردي وتقسيماته المختلفة، وكل ما يتصل بالتوجهات الشكلية للرواية التي هي محل عناية السرديين أيضا. لقد تمكنت الرواية الجديدة، بفضل نزعتها التجديدية، من السبق إلى مواقف والتفاتات نقدية وجدت طريقها للنقد السردي الباحث، هو الآخر، عن نظرية جديدة.

6- مدرسة كونستانس وما قبلها

وكان أيضا من بين المرجعيات العامة الأخر، النقاد الالمان في تاريخ ممتد من منتصف القرن التاسع عشر حتى ظهور مدرسة كونستانس ونظرية التلقي في الثلث الأخير من القرن العشرين. وكانت مفاهيم البطل والمؤلف – الراوي ووجهة النظر من

---

[95] ظ: الرواية الفرنسية الجديدة، 2/ 146–147.

[96] مدخل إلى نظريات الرواية، 211.

اهم القضايا التي آثارها النقاد الالمان. ومن بينهم فريدرخ شبيلهاغن في مقالته (حول الموضوعية في الرواية) 1863وكتابه (مساهمة في نظرية الرواية وتقنياتها) 1883. وكذلك الاخوان شليغل اللذان فصلا في قضايا تتصل بوجهة النظر وموضوعية الراوي. ثم جاءت بعد ذلك كاته فريدمان (دور الراوي في الملحمة) 1910. وكذلك كاته هامبرغر (منطق الشعر) 1957 الذي تحدثت فيه عن تضمين الرواية لنصوص شعرية وما يتصل بذلك من التمييز بين الأجناس وصلة الرواية بذلك، وموقع الراوي ودوره في هذا التصنيف. إذ تميز بين جنسين شعريين واسعين: جنس يروي، وهو قصصي يقوم على المحاكاة، وجنس يقول، وهو غنائي. والفاصل بينهما ظهور المتكلم أو الراوي أو خفاؤه، الذي يظهر في الشعر الغنائي ويختفي في المسرحية[97]. ومن بين النقاد أيضا ستانزل (الأوضاع السردية في الرواية) 1952 الذي نمذج الاوضاع السردية في ثلاثة. وكذلك ولغ غانغ كايزر (من يحكي الرواية)1955 الذي يفصل فيه بين الراوي والمؤلف، وان القصص تتضمن راويا[98].

ثم تأتي بعد ذلك مرحلة أخرى في النقد الالماني تتعلق بصعود دور القارئ مكان ادوار أخرى انشغل بها النقد. وفي الرواية، يشير ولفكاتك آيزر (القارئ الضمني) يبدو دور القارئ واضحا حيث يتوجه له الراوي فيما يرويه، لهذا على النقد التوجه إلى دراسة تأثير النص على القارئ[99]. وكتابه موجه نحو دراسة هذا التأثير

---

[97] ظ: مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ت. د. محمد عصفور، عالم المعرفة – الكويت، 1987، 202و 377-386.

[98] ظ: (من يحكي الرواية): ولغ غانغ كايزر، ت. محمد اسويرتي في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي، 107-119.

[99] ظ: القارئ الضمني، أنماط الاتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت: ولفكاتك آيزر، ت. هناء خليف الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2006، 11.

ودور القارئ في اكتشاف المعنى وتأويل النص، حيث ليس من تأويل وحيد صحيح[*].

ومن المرجعيات الأخر التي مثلت منهجا بنيويا مبكرا، المحاولة الرائدة للناقد الكندي نور ثروب فراي (1912-1991) في (تشريح النقد) 1957الذي يدعو لان يقوم النقد على أسس علمية تتجاوز وضع النقد المثقل بأحكام القيمة. لذلك ينبغي ان تكون هنالك فرضية مركزية ترى الظواهر أجزاء في كل تشبه الأحياء. وان الأدب ليس ركاما من الأعمال، بل نسق من الكلمات، يعمل من خلال قوانين، وهو كثيرا ما يشبّه الأدب بالعلوم الطبيعية، فكما يوجد للطبيعة نظام يحكم علومها، فان للأدب نسقه الذي يلم اشتاته ويحكم تطور الظواهر. لهذا يعتقد، متأثرا بالمناهج العلمية، ان النقد دراسة منهجية تناوح بين التجربة الاستقرائية والمبادئ الاستنتاجية؛ لذلك يحمل على احكام القيمة بسبب ذاتيتها واستنادها كثيرا لأحكام غير نقدية، وثيقة الصلة بالقيم الاجتماعية[100].

يدعو فراي إلى استقلالية النقد الأدبي عن جيرانه، وعلى النقاد ان يدخلوا مع هؤلاء الجيران في علاقات تضمن استقلال النقد. ان العلوم المجاورة تقدم معلومة مساعدة ولا تقدم منهجا، لذلك لا يعتقد بضرورة المقاربة الاجتماعية للأدب. كما ان الاجتماعي لا يلتفت إلى القيم الأدبية حين يتعامل مع النص الأدبي اجتماعيا، كذلك

---

[*] كما أثرت نظرية القراءة ببعض نظريات السرد غير البنيوية كالنظرية التأويلية عند ريكور الذي يستعين بكثير من مصطلحات ياوس وهايدغر وآيزر، مثل (افق التوقع) و(انصهار الآفاق) و(فعل القراءة). ظ: الوجود والزمان والسرد، 46-48.

[100] ظ: تشريح النقد: نور ثروب فراي، ت. وتق. محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط2/ 2005، 27-29و35. وللكتاب ترجمة أخرى: تشريح النقد، أربع محاولات: نور ثروب فراي، ت. د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية – عمّان، 1991، 18-20و 26-27.

فان الناقد غير ملزم بمعايير عالم الاجتماع، فالظروف المواتية عنده لإنتاج فن عظيم ليست هي بالضرورة التي يشخصها الاجتماعي. ان المقاربة الاجتماعية ستنتهي إلى خلط معايير موضوعين مختلفين. وان الأدب بنية مستقلة منقطعة عن غيرها لا يدرك الواقع من خلالها. وهذا الموقف من النقد الاجتماعي قد التزمته البنيوية أيضا.

اعتمادا على تمييز أرسطو بين المأساة والملهاة، يقدم فراي تصنيفه للأجناس الاربعة الكبرى التي تقابل اساطير الفصول الاربعة، على أساس العلاقة الوثيقة بين الأدب والاسطورة وبين الطبيعة وتقلباتها[101]

وقد عُد عمل فراي ممهدا للانتقال من نظرية الرواية إلى نظرية السرد[102]، كما وصف بأنه (بنيوي) تقريبا، "وان البنيوية، كما يوحي المصطلح، معنية بالبنى، وبتحديد أدق بتفحص القوانين العامة التي تعمل البنى من خلالها. وهي أيضا مثل فراي تنزع إلى اختزال ورد (كذا) الظواهر الفردية إلى مجرد امثلة لهذه القوانين"[103]. إلا ان البنيوية أكثر تمسكا بالوحدة العلائقية للنظام من فراي.

ومن داخل المنهج البنيوي مثلت تحليلات شتراوس للأساطير نقطة لانطلاق كثير من الدراسات السردية باتجاهاتها المختلفة. لقد كانت تحليلات شتراوس المطورة عن تحليلات بروب ذات الغايات الاناسية (الانثربولوجية) ملهمة لنمط التحليل السردي للنصوص القصصية وليس الأساطير. لهذا كان شتراوس مظلة واسعة استظل بها البنيويون عموما والسرديون خصوصا.

---

(101) ظ: م.ن، 32و 49 وما بعدها.

(102) ظ: نظريات السرد الحديثة، 24.

(103) نظرية الأدب، (ايغلتن)، 165.

ثانيا: السردية الشكلية

1- رولان بارت

يمثل الشكلانيون اهم مرجعية نقدية لرولان بارت، علاوة على مرجعيات أخر كانت اقل حضورا في مشروعه النقدي. ولعل الفارق بين مرجعية الشكلانية والمرجعيات الأخر يتصل بشمولية الأولى ومحدودية الأخر، لقد كان اللقاء المنهجي بين بارت والشكلانية كبيرا، مما جعل من الحركة أحد أكبر اسلاف السرديين عموما. وهذا ما يجعل منها مرجعية منهجية، مقابل المرجعيات التقنية. فقد كانت السردية امتدادا لمنهجية البحث عن ادبية الأدب وتفسير النص جماليا، على أساس تقنياته وادواته الفنية وليس عن طريق قيمه ومضامينه الاجتماعية.

إن هذا المشترك المنهجي هو ما يسوغ العودة المتكررة لنصوص الشكلانيين واعتمادها بوصفها مادة قابلة للتطوير وإدراجها في ضمن المشروع السردي. وذلك يعود إلى طليعية الحركة قياسا بغيرها من الحركات والاتجاهات النقدية المعاصرة لها. وعنايتها النظرية الواضحة بالنصوص الروائية خلافا لغيرها.

من مفاهيم بارت ذات الاصول الشكلانية الوظائف التي يفرد لها فصلا في مدخله، ويعتمد فيه الدراسات والتصنيفات التي قدمها بروب وتوماشفسكي. وبارت، وان كان يتحدث عن الوظائف عموما في السرد، من دون ان يدخل في نوع سردي معين، كان كثيرا ما يعتمد تقسيمات تعود للشكلانيين، كمفهوم التحفيز التأليفي عند توماشفسكي. وينص، في تقسيمه للوظائف إلى توزيعية وإدماجيه، إلى ان الأولى تتعلق بتصنيفات بروب[104]. كما يقترب كثيرا من تقسيمات توماشفسكي في الوحدات التوزيعية والوحدات الإدماجة، فيما يخص الحوافز المشتركة والحوافز القارة عنده. كما

---

[104] ظ: (التحليل البنيوي للسرد): طرائق تحليل السرد الأدبي، 15-16.

يأخذ عن بروب فكرة وجود بُنى تلازم العمل الأدبي تتجاوز الحقيقة الزمنية. وان الحكايات ملازمة للإنسانية تتجاوز التاريخ والثقافة، أي كل ما هو نسبي. والثوابت الشكلية التي تحدد الحكايات عند بارت هي: الوظائف والاحداث والسرد. ويذهب ابعد من بروب ليؤكد ان البنية لا تلازم العمل فقط وإنما هناك بنى أخر تتعلق باستقباله وآليات انتاجه[105].

أما تقسيم توماشفسكي للحوافز إلى حرة ومشتركة، بحسب إمكانية استبعادها من دون ان تتأثر القصة (الحرة) أو عدمها (المشتركة)، فقد أعاد بارت من جانبه هذه القضية ليصطلح على الحوافز المشتركة بالوظائف، وعلى الحوافز الحرة بالمؤشرات "هذه الاخيرة ليست (حرة) بالمعنى الذي تستطيع فيه ان تكون غائبة فهي فقط لا تشارك في التسلسل السببي الفوري وتربط بنقط تكون على الأقل مبعدة من النص، لهذا يتحدث بارت عن الوحدات التوزيعية في حالة المؤشرات والوحدات الاجمالية في حالة الوظائف"[106].

لقد كانت المرجعيات النقدية لمفهوم الشخصية تعود لاتجاهين متناقضين، يمثل اولهما مرجعية غير مباشرة، فيما يمثل الآخر مرجعية مباشرة. أما المرجعية غير المباشرة فتعود للاتجاهات الأدبية التي قدمت نماذج روائية والنقد الذي رافقها وهي اتجاهات تشدد على انسانية الشخصية، وتجاهل الكينونة الأدبية المتميزة لها، ويتصل هذا الفهم بمفهوم المحاكاة وطبيعة العلاقة المباشرة بين الفن والحياة. ومفهوم الشخصية يعود حديثا إلى هيغل في تأكيده مجموعة مبادئ تتعلق بتقديمها، ومنها ان لا يكون البطل بطوليا وإنما تجتمع فيه الصفات الايجابية والسلبية كالشخصية الإنسانية. فلا ينبغي ان تجري عمليات تنقية للشخصية الإنسانية لغرض تحويلها إلى شخصية روائية، وكذلك ينبغي

(105) ظ: رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، 74-75.

(106) مفاهيم سردية، 27.

ألا تقدم بشكل مكتمل إنما قيد التطور وتربية الحياة[107]. وهذه طبيعة الشخصية الإنسانية أيضا. وقد ترك توصيف هيغل للشخصية أثرا في النقد الروائي، فيما بعد. إذ كان يشترط الا يقدم البطل (إنسانا مكتملا وثابتا، وإنما إنسانا قيد التطور وتربية الحياة). وهذا الاشتراط للنمو الداخلي، نجده شرطا أساسيا من شروط الشخصية، بل المعيار الذي تصنف على أساسه، كما فعل فورستر. فليست النامية إلا هذا الذي يقوله هيغل. وكان هذا عموما موقف النقد الانجلو امريكي الذي يوازي بين الشخصية الروائية والشخصية الإنسانية، وينطلق من ذلك الفارق بين الشخصية الروائية والشخصية التاريخية، سائرا على خطى أرسطو، ليخلص إلى ان الفارق يتعلق بانكشاف الشخصية الروائية أمام القارئ داخليا وخارجيا، بخلاف التاريخية التي لا تحضر إلا خارجيا، أما حقيقة الشخصية فواحدة فيهما بلا فرق نوعي. وحين يميز فورستر بين الروائية والانسانية بعد ذلك، لا يشير إلى أكثر من الفارق البيولوجي والوسط الذي تعيش فيه كل منهما. وان ادراكه لاختلاف طبيعة الوسط يقود إلى اختلاف شروط التماهي مع النموذج الإنساني. أي ان اختلاف الوسط لا يستدعي اقتلاع الشخصية الروائية من ارض الواقع واحلالها ارضا أخرى (صفحات الكتاب)، كما سيكون لاحقا، انما اختلاف ما زال في حدوده الجزئية، فما زالت هيمنة نظرية المحاكاة تلقي ظلالها على هذا النقد. وان واحدا من اهم المعايير الجمالية له وهو الاقناع يتأسس عليها[108]. وقد كان موقف النقد السردي رافضا لكل أشكال التماهي ومؤكدا التمايز، لذلك يمثل هذا النقد مرجعية غير مباشرة.

أما المرجعية المباشرة فقد مثلها الحركة الشكلانية ورواد الرواية الجديدة. فقد أنكر توماشفسكي أي أهمية سردية للشخصية الروائية، أما بروب فانه عمد إلى

---

[107] ظ: الملحمة والرواية، 27-28.

[108] أركان الرواية: فورستر، ت. ،39- 42.

نمذجتها لا على أساس نفسي وإنما على وحدة الفعل الذي تقوم به (الواهب، المساعد، الشرير.. الخ). ويتصل بذلك ما ترتب على مفهوم استقلال الوظيفة الجمالية الذي نادت به الشكلانية من أثر في فهم طبيعة الشخصية القصصية، فلم يعد مجديا البحث عن أي تفسير خارجي لسلوكها، سواء كان اجتماعيا أو نفسيا، لان المهمة الأولى هي دراستها على وفق المعطيات الداخلية للنص، فالحياة التي يعبر عنها الفن تعاني دائما من الانحراف بسبب الوظيفة الجمالية. وان مهمة الناقد تحديد زاوية هذا الانحراف[109]. لكن مقولات رواد الرواية الجديدة مثلت عمقا أكثر في هذا الصدد، وتحولت نحو فهم مختلف لها، اصبحت بموجبه مرجعية للنقد السردي في موقفه المناهض لها. علاوة على المرجعيات الفلسفية والأيديولوجية واللسانية التي بلورت هذا الموقف.

يتعدى موقف الروائيين الجدد من الشخصية حدود التقنية، ليضرب عميقا في رسم ملامح المرحلة التاريخية عند منتصف القرن العشرين، وعلى اعقاب حرب مدمرة. فهذه المرحلة تختلف جذريا عن مرحلة صعود البرجوازية التي حققت مكاسب على الصعيد الشخصي للأوربي بما جعل منه مؤثرا وفاعلا. وتجلى ذلك في رواية القرن التاسع عشر. أما اليوم الذي اختفت فيه تلك الامتيازات، واكتشف الفرد انه يعيش في عالم لا يستطيع ان يوجهه، بل يخضع لتقييداته وإملاءاته، في هذه اللحظة طالب الروائيون بضرورة الكف عن إنتاج شخصيات تقليدية قد تنتمي لمرحلة لم تعد قائمة. وهذا التحول على جرأته لا يستطيع ان يتنكر لشبح المحاكاة المتواري خلفه. وقد وصف الان روب غرييه الشخصية بانها مومياء، وانها ما زالت تتبوأ موقع الصدارة ولم تسقط بعد عن منصة القرن التاسع عشر[110]، وما يريده هو وغيره رواية مفصولة

---

[109] ظ: الشكلانية الروسية، 59.

[110] ظ: نحو رواية جديدة، 34.

عن قوقعة الشخصية واقمطة الحبكة، وان رواياتهم ليس من شأنها ان تخلق شخصيات أو ان تروي حكايات[111]، فالشخصية التقليدية تتلاشى بمقدار ارتكازها على الاستقلال الجوهري والعلامات الفارقة كالكنى والأسماء، لتحل محلها اشارات نوعية (رجل، امرأة، صبي) وضمائر[112]. وقد ميز ميشيل بوتور بين شخصيات ثلاث وضمائرها: اثنتان حقيقيتان هما الكاتب (أنا) والقارئ (انت)، أما الشخصية الثالثة وهي شخصية البطل الذي نروي قصته (هو) فهي وهمية لا يمكن التثبت من وجودها المادي[113]. ويخلص إلى ضرورة الفصل بين الشخصية والشخص، وعد الشخصية "وظيفة فكرية اجتماعية يتم وجودها في نطاق حيز من الحوار"[114].

إن الفصل بين النموذجين الإنساني والروائي، وتهوين الشخصية الروائية وتنكيرها وإحلالها موقعا هامشيا، هذا كله هيأ للسرديين ان يدعوا لإمحائها وتحويلها إلى وظيفة كغيرها من العناصر الأخر، وانهم في تأكيد حقيقتها اللسانية ذات الطبيعة الورقية، "كانوا ملائمين على نحو مثالي، لشرح التخييل المجدد الذي كان يكتب حينذاك"[115].

إن نفور النقد البنيوي من معاملة الشخصية كما لو انها جوهر، يقف وراء قلة عنايته بها، وانه لم يقدم انجازا كبيرا بشأن النماذج الروائية التقليدية، وان رفضه تعريفها في ضمن مصطلحات الضرورات النفسية جعله يعرفها بوصفها (مشاركا) وليس

---

(111) ظ: مدخل إلى نظريات الرواية، 201-205.

(112) ظ: قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ت. صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1977، 95.

(113) ظ: بحوث في الرواية الجديدة، 63.

(114) استعمال الضمائر في الرواية: ميشال بوتور، ت. احمد ممو، مجلة الثقافة الأجنبية – بغداد، ع9/ 1989، 60.

(115) نظريات السرد الحديثة، 156.

(كائنا)، وان ذلك لا يعدو ان يكون انتقالا سريعا من تطرف إلى آخر. كما يقول جوناثان كالر[116].

ان الموازنة بين السرديين والروائيين الجدد تضعنا أمام تساؤل مهم مفاده: ان الرواية الجديدة، بموقفها هذا من الشخصية، قصدت إدانة تشييء الفرد عبر الكشف عن اثار هذا التحول وجناياته على الإنسان، فهي تدينه على الرغم من الاختزال الذي تبديه. لكن ما موقف السرديين هل التبني أو الادانة؟ وكيف يمكن تسويغ فكرة ان النظرية السردية تدين، هي الأخرى، التدني وإمحاء الفرد وطمس هويته، ولا تقدم تجربة اجتماعية تخيليا كالرواية؟ ان التخييل قد يقدم نماذج غير مقتنع بها؛ لأغراض مختلفة، لكن النظرية لا تقدم إلا ما تراه صحيحا. وعلى ذلك لا ينبغي مساواة موقف البنيوية هذا بموقف الحركات الأدبية للفارق النوعي بينهما.

من المرجعيات الأخر ذات التأثير الواضح على بارت ما يمكن تسميته (بالمرجعيات التفاعلية). ان العلاقة الاجتماعية والفكرية الوطيدة بين بارت وبين السرديين الآخرين (تودوروف، وجينيت، وغريماس، وبريمون) وتواجدهم في الزمان والمكان نفسه جعل بعضهم يؤثر في بعض ويتأثر به. ونجد ذلك واضحا في استشهادات كل منهم بآراء الآخرين والاخذ بها، لذلك كانت النظرية السردية تتطور ضمن دائرة واحدة متكونة من حلقات متعددة، وليس عن حلقات معزول بعضها عن بعض دون لقاء بينها.

2- تزفيتان تودوروف

لا يبعد تودوروف عن المرجعيات نفسها التي صدر عنها بارت وغيره من رفاقه السرديين، إذ يحتفظ الشكلانيون بأهمية خاصة عنده، وكان الإرث الشكلاني سندا لـه

[116] ظ: (البنيوية وبناء الشخصية): جوناثان كلر في ضمن، اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، 156.

ظل يعود إليه في دراساته السردية كلها. كما ان علاقته بالحركة أكثر حميمية، فهو المعرّف بها في فرنسا، وله يعود أكبر الفضل في العناية التي لقيتها لاحقا.

إن ثنائية المتن والمبنى واحدة من الاضافات المهمة التي وقع عليها السرديون في مواقفهم الجدالية مع النقد الاجتماعي عموما. وجزء من تقنياتهم الأساس، وقد استلهم تودوروف الثنائية لينقلها إلى الآخرين مجريا عليها كثيرا من التغيير بمساعدة ثنائية بنفنست.

تعد مقولة الزمن واحدة من المقولات التي شهدت تطورا متناميا منذ بداية الدراسات السردية في عدد مجلة تواصلات عام 1966 إلى ما بعد ذلك خلال عقد السبعينيات. وقد فرضت التقسيمات الشكلانية حضورها على الدراسات الأولى. فتودوروف في (مقولات السرد الأدبي) 1966 يقسم الزمن على أساس التعقيد والبساطة على قسمين: زمن القصة وزمن الخطاب. وبذلك لا يخرج عن المسار الذي رسمه الشكلانيون. فقد كان توماشفسكي تبعا لتميزه الأساس قد قسم الزمن على زمن المتن وزمن المبنى[117]. وان كان أساس التمايز يختلف عند كل منهما. فزمن المتن الوقت الذي استغرقه وقوع الاحداث. أما زمن المبنى فهو الوقت الضروري لقراءة العمل. بينما يقوم تمييز تودوروف على أساس الطبيعة المعقدة لزمن القصة (وقوع أكثر من حدث بانٍ واحد) والطبيعة الخطية لزمن الخطاب، مما تتولد عنه مفارقات.

ومن الحق ان مبدأ التقسيم الثنائي بدأ يشيع خلال المدة التي سبقت ابحاث السرديين، فبعد الشكلانيين كان للروائيين الجدد مثل جان ريكاردو والنقاد الالمان دور واضح في ترسيخه. إذ يميز هارالد فينريخ 1964 تبعا لمواطنه غونثر مولر الذي ميز بين زمن السرد وزمن المحكي، ليميز هو بين زمن النص وزمن الحدث. 'الأول نتعرف عليه

---

[117] ظ: نظرية المنهج الشكلي، 192.

من خلال العلامات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص، أما الثاني فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل، وكل من الزمنين يتوفر على قرائن مسكوكة في النص وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية ان تدمجهما في بعضهما فيحقق بذلك ما يسميه فينريخ: درجة الصفر للعالم المحكي"[118]. وقد بقي التقسيم الثنائي حاضرا في دراسات تودوروف اللاحقة، على سبيل المثال (الشعرية) 1968. غير انه، وفي ظل تأثره بالنقد الالماني صار يميز تحت هذا التقسيم بين القضايا الناشئة عن تقابل زمن القصة وزمن الخطاب، وهي: النظام والمدة والتواتر[119].

تميزت النزعات التجديدية الروائية منذ مارسيل بروست إلى الرواية الجديدة، بتقديمها فهما خاصا للزمن، "ولم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية"[120]. وان هذه العناية بتقديم مختلف يتجاوز حدود الظرفية، وجه أيضا عناية الروائيين ليس فقط نحو التخييل، وإنما طال الدراسات النظرية التي قدمها الروائيون المجددون، فقد ظهرت في اواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات مجموعة من الدراسات والابحاث التي لفتت إلى المشاركة الجادة لهؤلاء الروائيين في التنظير النقدي. وكان لتلك الكتابات التأثير الواضح في توجهات السرديين، خصوصا ما كتبه ميشيل بوتور.

لقد قسم بوتور أزمنة الرواية على: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة. وهي ازمنة استغراق الحدوث والكتابة والقراءة، فقد يقدم لنا كاتب خلاصة يومين

---

(118) بنية الشكل الروائي، 114.

(119) ظ: الشعرية، 48-49.

(120) عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوئيليه، ت. نهاد التكرلي، م. فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1991، 118.

نقرؤها بدقيقتين، قد كتبها بساعتين[121]. وتقسيم بوتور توسيع لتقسيم توماشفسكي بإضافة زمن الكتابة. كما انه يحافظ على طابع الاستغراق الذي يميزه. أما تودوروف فانه يميز بين: زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة. وهذه يضعها تحت الزمن الداخلي، مقابل الزمن الخارجي: زمن الكاتب وزمن القراءة والزمن التاريخي[122]. لكن ما يميز تقسيمه انه يقوم على التقابل لا الاستغراق، كما هو شأن الشكلانيين والروائيين، كما يمنحنا قدرة على فهم أفضل للخطاب السردي وحدود اختلافه الواسع عن القصة، فتقابل زمن الحكاية وزمن الكتابة الذي يفتقد للتوازي المثالي ينتج عنه تقنيات الاسترجاع والاستشراف وهي وسائل تحريف القصة واعادة صياغتها سرديا. لذلك تبدو لتقسيمات تودوروف أهمية بنائية واضحة، بخلاف تلك التي تعنى بالحسابات الوقتية.

لقد تنوعت المرجعيات النقدية لتودوروف تنوعا يدل على سعة اطلاعه بسبب إتقانه عددا من اللغات الاوربية[123]. فإذا كان الشكلانيون أكثر تأثيرا، فان ذلك لم يمنعه من تنويع مصادره، لتشمل النقد الالماني والنقد الفرنسي، خصوصا منه جان بويون الذي يدين له بضبط رؤيته المنهجية لوجهة النظر من خلال التقسيم الرياضي الذي اعتمده بويون (الراوي أكبر من الشخصية، الراوي يساوي الشخصية، الراوي أصغر من الشخصية)[124]، كما انتفع أيضا من النقد الانجلو امريكي وتحديدا ما قدمه هنري جيمس وبيرسي لوبوك بشأن ما يسميه بسجلات الكلام (أما ان يري الكاتب

---

[121] ظ: بحوث في الرواية الجديدة، 101.

[122] ظ: مفاهيم سردية، 110.

[123] ظ: الأدب في خطر، 18.

[124] ظ: الأدب والدلالة، 77-79و 81 و (مقولات السرد الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 58 و (اللغة والأدب): اللغة والخطاب الأدبي، 51.

أو يقول)، وجهة النظر. وكتاب لوبوك (صنعة الرواية) 1921 يمثل الدراسة المنهجية الأولى، كما يصفه تودوروف. وكذلك التأثير الواضح لواين بوث (بلاغة القص) 1961 الذي طور أيضا دراسة وجهة النظر – ما سنقف عنده لاحقا –. أما مندلاو (الزمن والرواية) 1952 فان تأثيره لا يخفى على تودوروف وعلى غيره من النقاد. فقد اشار قبل غيره لزمن الكتابة وزمن القراءة. وان كان حديثه يقتصر على عملية الإنتاج وأبعادها الاقتصادية. كما المح إلى تقسيم ثلاثي: زمن القارئ وزمن مؤرخ الاحداث والزمن التاريخي[125]. كما انه سبق تودوروف إلى التنبه للتمايز بين الطبيعة المعقدة للأحداث في الحياة وطبيعة اللغة الخطية التي تستطيع نقل حداث متتالية دون المتزامنة[126]. الأمر الذي سيعتمده تودوروف لاحقا لتسويغ التمايز بين القصة والخطاب.

كما امتدت مرجعياته لتشمل كتّاب جيله من الذين زاملهم أمثال بارت[*] وبريمون وجينيت وغريماس وغيرهم. وهو في الوقت الذي اخذ عنهم، استطاع ان يمثل مرجعية لهم. وهذا ما اسميناه سابقا بالمرجعيات التفاعلية. فاثر تودوروف في جينيت مثلا يبدو واضحا، خصوصا قضايا وجهة النظر والزمن وتقنياته. لقد سبق تودوروف في الالتفات إلى أكثر التقنيات الزمنية في (ما البنيوية) 1968الذي يمثل كتاب (الشعرية) جزءا منه، و(شعرية النثر) 1971، و(معجم موسوعة علوم اللغة) 1972 – المترجمة إسهاماته فيه بعنوان (مفاهيم سردية) –. إذ يشير إلى الاسترجاعات

---

[125] ظ: الزمن والرواية: أ.أ مندلاو، ت. بكر عباس، م. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ط1/ 1997، 106.

[126] ظ: م.ن، 97.

[*] كان بارت قد أشرف على أطروحة تودوروف للدكتوراه عام 1966. ظ: الأدب والدلالة، 7 (الهامش).

والاستشرافات الناتجة عن استحالة التوازي بين القصة والخطاب. ويدرج في ضمن ذلك التمييز بين محمول الاسترجاع (المسافة الزمنية بين لحظتي التخييل)، وسعته (المدة التي تحتويها القصة والمقدمة في صيغة استطراد). كما يميز بين استرجاع داخلي وآخر خارجي. ثم يأتي على المفارقات واشكال التواتر السردي[127]. وفي عدم تناسب زمني القصة والخطاب، يأتي على وسائل الايقاع الزمني: الحذف والتلخيص والمشهد والوصف والابطاء والاستطراد.

سيقوم جينيت لاحقا بتقديم إضافات مهمة لهذه المفاهيم، علاوة على عملية التنسيق والتنظيم العالية التي يقدمها بها، خصوصا في (خطاب الحكاية) 1972، إذ كثيرا ما يعمد إلى معايير التقابل المنطقي أو التنامي الرياضي في عرضها وتبويبها. وهي مهمة شهدت لنضج النظرية السردية، بعد ان حققت شكلها التنظيمي الأمثل.

3- جيرار جينيت

يتميز عمل جينيت (خطاب الحكاية) المنشور في ضمن (أشكال2) 1972 بتنقية وتنظيم مجمل المشروع السردي والإرهاصات التي سبقته، لهذا يمثل خلاصة جهود مختلفة تمثل كل الإرث النقدي في هذا المضمار. وان عمله لم يقتصر على التنظيم، على أهمية ما قام به في ذلك، بل تجاوزه إلى تطوير المقولات وإعادة صياغتها. فثنائية القصة والخطاب، أو المتن والمبنى اصبحت عنده ثلاثية -كما تقدم -علاوة على العدة الاصطلاحية الواسعة التي يستعين بها.

إن تمثل الارث النقدي يتطلب ثقافة مرهفة واطلاعا واسعا، تميز بهما جينيت. وهذا ما يؤكده أكثر من ناقد راجع عمله. فروبرت شولز يجد ان لديه نوعا من الثقافة

[127] ظ: الشعرية، 48-49. لذلك نختلف مع شلوميت كنعان التي تقول ان التواتر في نظرية السرد لم يعالج قبل جينيت. التخييل القصصي، 88. والحق ان تودوروف سبق ان أشار له، لكنه لم يتوسع في مناقشته.

يمكّن الأنجلو أمريكان من الإحساس بالارتياح لإنتاجه؛ لأنه على معرفة بإنتاجهم النقدي والروائي، وانه برأيه أكثر ناقد فرنسي يعرف تقاليدهم النقدية والادبية، ويتصورهم كأنهم جالسين امامه[128]. وهذا ما يؤكده جوناثان كالر في مقدمته للطبعة الامريكية من (خطاب الحكاية) ايضا[129]. وان اطلاعه لا يوازيه إلا تودوروف المسلح بمعرفة واسعة بالنقد الاوربي والانجلو امريكي.

وخير ما يمثل سعة اطلاع جينيت قضية وجهة النظر التي أسهم فيها النقاد السابقون كلهم. ولعل ذلك يعود إلى انها أخص خصائص الرواية. ومن الملفت ان الإسهام الفرنسي جاء متأخرا جدا، يعود إلى العام 1946، في حين سبق النقد الانجلو امريكي الجميع إلى ذلك في اواخر القرن التاسع عشر مع هنري جيمس وبرسي لوبوك من بعده. أما النقد الروسي فقد بحثها مطلع القرن العشرين وربعه الأول. وتعود الدراسات الأولى للنقد الألماني إلى اواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. وحين تكونت النظرية السردية عند منتصف الستينيات من القرن العشرين وجدت تراثا فكريا لدول عدة، وفقرا نقديا في فرنسا. فلا يشار لاحد غير جان بويون قد سبق السرديين، باستثناء الإسهامات المتأخرة للروائيين الجدد.

يعتقد جينيت ان افلاطون اول من تحدث عن مفهوم المسافة المتصل بوجهة النظر، حين ميز بين صيغتين: أما ان يتكلم الشاعر بلسانه (المحاكاة الخالصة) أو يشعرنا بأنه ليس هو المتكلم (المحاكاة). والحكاية الخالصة ابعد مسافة من المحاكاة[130]. فيما يذهب غيره إلى انها تعود إلى ارسطو، ومن بعده رسائل فلوبير التي يحتمل ان يكون

(128) البنيوية في الأدب، 180.

(129) خطاب الحكاية، 24.

(130) م.ن، 178. وظ: جمهورية أفلاطون، 83-85.

جيمس قد اطلع عليها وقد تضمنت الدعوة إلى مسرحة الرواية وتقليل هيمنة الراوي، حتى تبدو القصة كأنها تقدم نفسها دون تدخل منه[131].

يعد إسهام هنري جيمس (فن الرواية) 1884 الأول في العصر الحديث لوجهة النظر. وقد غلبت عليها رؤيته الروائية أكثر من النقدية[132].

وإذا كانت المسألة نصيحة روائية عند جيمس، فستكون تقنية نقدية عند بيرسي لوبوك في (صنعة الرواية) الذي يميز – جريا وراء استاذه جيمس – بين العرض المشهدي Scenic والبانورامي Panoramic أو العرض، حيث تقوم الشخصيات بأداء الفعل كما في المسرح، والاخبار الذي يتولى حكايته الراوي. ولوبوك لا يخفي انحيازه لنمط الأول تبعا لجيمس[133]. ان أهمية عمله لا تعود إلى تصنيفاته، حيث يميز بين الحدث التاريخي والحدث المسرحي، ولا يخفى ان هذه التصنيفات تعود إلى أرسطو، لكنها تعود إلى العناية الجدية بجعل وجهة النظر تقنية نقدية تتمايز على اساسها الروايات. لكن ذلك لم يمنع جينيت من توجيه نقد له[134].

وتعتمد دراسة كلينيث بروكس وروبرت بن وارين (فهم الرواية) 1943على تصنيف رباعي لما يسميانه البؤر السردية: بؤرة المتكلم وبؤرة المتكلم المراقب وبؤرة المؤلف المحايد وبؤرة المؤلف العليم[135].

---

(131) ظ: عالم الرواية، 77.

(132) (فن الرواية): هنري جيمس في ضمن، النقد، أسس النقد الأدبي الحديث، ت. هيفاء هاشم، م.د. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط2/ 2006، 106-128.

(133) ظ: صنعة الرواية، 71-73.

(134) خطاب الحكاية، 179.

(135) ظ: المقولات والتمثلات والأوهام، 53-54.

وتتميز دراسة نورمان فريدمان (وجهة النظر في الرواية) 1955بسعة التصنيفات والمسح الذي اجراه لأشكال الرواية، ودرجات التعارض بين الاخبار والعرض[136]، وقد وصلت تصنيفاته إلى ثمانية حتى بدا بعضها متداخلا مع بعض؛ لدقة الفروقات المميزة. لهذا وصف تصنيفه بالطويل والمفصل أكثر من اللازم[137]، لذلك يعمد جينيت إلى اختزاله لأربع مجموعات ثنائية بحسب التشابهات[138].

تعد دراسة واين بوث عن وجهة النظر في (بلاغة القص) 1961 الأهم في النقد الانجلو امريكي والاكثر تأثيرا على النظرية السردية وجنيت خصوصا. والاضافة النوعية فيها ادخال مفهوم المؤلف الضمني Implied Author اول مرة. وعنده ان أي رواية تفترض وجود شخصية متخفية تدير عملية السرد والرواة، تختلف عن الإنسان الحقيقي في انها نسخة سامية عنه، هي (الأنا الثانية) للكاتب. وإذا كان المؤلف الحقيقي يقع خلف المؤلف الضمني، فان الاخير يقع أيضا خلف الراوي الذي يختلف عنه بالطبع[139].

وكان مفهوم المؤلف الضمني كثير الايحاء. فإذا ثبت ان للكاتب ذاتا أخرى افتراضية لا ينبغي ان تختلط بذات المؤلف، فان ذلك قطع كثيرا من العلائق بين

---

[136] ظ: (وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتصورات نقدية): فان روسيم غوين في ضمن، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وغيره، ت. ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – الدار البيضاء، ط1/ 1989، 15.

[137] تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط4/ 2005، 287. وللمزيد ظ: (وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتصورات نقدية)، 13-14 والمقولات والتمثلات والأوهام، 57-62.

[138] ظ: خطاب الحكاية، 199.

[139] ظ: (المسافة ووجهة النظر): واين بوث في ضمن، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، 41-42.

شخصيات حقيقية واخر افتراضية. في مقدمتها الشخصية الروائية التي قطعت صلتها بالواقع من خلال تأكيد طبيعتها اللسانية. كما كان المفهوم موحيا باجتراح شخصيات افتراضية أخر، من بينها المروي له والقارئ الافتراضي علاوة على الراوي. وقد وضع تشاتمان 1978 مخططا تراتبيا لمجمل هذه الشخصيات. وكذلك فعل شميد وجاب لينتفلت 1982 وجيرالد برنس[140] وغيرهم.

لقد كان تودوروف من اوائل السرديين الذين قالوا بوجود المؤلف الضمني المتميز عن المؤلف الحقيقي الذي هو من لحم وعظم، كما يصفه متابعا بوث وغيره. يقول "الأول هو الوحيد الحاضر في الكتاب نفسه". ثم يأتي على تحديد سريع لمهامه. ويؤكد ان النقد النفسي طمس وجوده مماهيا اياه بالمؤلف الحقيقي[141]. أما جينيت فلا يميز بين الراوي والمؤلف الضمني في (أشكال2) 1969 على الرغم من تأكيده التمايز بين الراوي والمؤلف[142]، وفي خطاب الحكاية (أشكال3) 1972 لا يلقى (المؤلف الضمني) عناية جدية من جينيت اذ يرد فيه مرة واحدة يتماهى فيها مع المؤلف الحقيقي[143]، وكان من صميم مؤاخذات شلوميت كنعان عليه هذا الإهمال[144]،

(140) ظ: التخييل القصصي، 129 و (مقتضيات النص السردي الأدبي): جاب لينتفلت، ت. رشيد بنحدو في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي، 85-99 و (مقدمة لدراسة المروي عليه): جيرالد برنس في ضمن، نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية: تحرير جين ب. تومبكنز، ت. حسن ناظم وعلي حاكم، م. وتق. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 1999، 51-76.

(141) مفاهيم سردية، 131. وهنا يخطئ مترجم الكتاب في التعبير عن قصد المؤلف فيكتب، متابعا عثمان الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات – الدار البيضاء 1990، 43 "أنه هو ذلك الذي يؤكد النقد النفسي على تحديد هويته (كانسان). وقد تنبه لخطأ الميلود د. الكبيسي: المقولات والتمثلات والأوهام، 70 (الهامش).

(142) (مقتضيات النص السردي الأدبي): طرائق تحليل السرد الأدبي، 93.

(143) ظ: خطاب الحكاية، 233.

لكنه يستدرك ذلك في (عودة إلى خطاب الحكاية) 1983 ليخصه بفصل، يبدي فيه تحفظا شديدا اتجاهه، لاحتمالية تداخله مع المؤلف الحقيقي أو الراوي. وحين يقبله لا يجعل له مقاما سرديا، ليكون جينيت، خلافا للسرديين الذين جاءوا بعده امثال ميك بال وتشاتمان ولينتفلت وشلوميت كنعان.. الخ، قد اخرجه من السردية ليلحقه بحقل الشعرية الأوسع[145].

وكان من المفاهيم المهمة التي ادخلها بوث أيضا الراوي الممسرح والراوي غير الممسرح، والراوي الموثوق والراوي غير الموثوق[146]، وهي مفاهيم اعتمدها السرديون واغنوها بإضافات وتفريعات مختلفة. وكذلك المسافة الجمالية التي تفصل بين الرواة والمؤلف من جانب والقارئ من جانب آخر، التي طورها جينيت من دلالتها الجمالية أو المادية او الاخلاقية أو الزمنية التي تربط الشخصيات الحقيقية والافتراضية[147]؛ إلى مفهوم سردي صرف تتحدد به درجة المحاكاة. والجدير بالذكر ان هذه المفاهيم لم يقبلها السرديون على حالها، انما بشكل جزئي؛ بسبب الاعتراضات العميقة أو التعديلات التي اجروها عليها. وكان دور النقد السابق بمثابة تهيئة المادة الاولية، لذلك فان الاستدلال على تأثر جينيت وغيره بالنقد السابق لا يعني التسليم التام بما جاء فيه.

وعلى مستوى المرجعيات المتعلقة بالنقد الألماني كان ستانزل في (الأوضاع السردية) 1955 أحد النقاد المؤثرين من خلال انموذجه الثلاثي لوجهة النظر: فإما ان يمنح التوسط للراوي الذي يعرض منظوره من اعلى، واما ان يؤدي التوسط، بخلاف

---

(144) ظ: عودة إلى خطاب الحكاية، 181.

(145) ظ: عودة إلى خطاب الحكاية، 192-193.

(146) ظ: (المسافة ووجهة النظر): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،42-43 و49-50.

(147) ظ: معجم السرديات، 390.

ذلك، شخص عاكس (المصطلح مستعار من هنري جيمس)، أي بوساطة شخصية تفكر وتشعر وتدرك لكنها برغم ذلك لا تتكلم بوصفها راويا، بل واحدا من الشخصيات. لذا يرى القارئ بقية الشخصيات من عيونها، وأما ان يقدم الراوي نفسه على انه واحد من الشخصيات، يتكلم بضمير المتكلم ويشارك بقية الشخصيات العيش في عالم واحد[148]. أي باختصار الراوي – ضمير المتكلم، والراوي – الشخصية، والراوي – المؤلف[149]. ويعتقد جينيت ان الفرق بين الحالة الثانية والثالثة لا يعود إلى وجهة النظر. وهذه مشكلة الدراسات السابقة كلها التي خلطت بين امرين مختلفين (الصوت والصيغة). كما يعترض بعد ذلك كل من ريكور وروي باسكال على فقرها لتغطية الحالات السردية كلها وتجريديتها، علاوة على عدم دقة مصطلحاتها[150]، وهو ما يعترف به ستانزل في طبعة لاحقة[151].

إن الدراسات التي اعتمدت معايير التقسيم الثلاثي أو الرباعي أو اقل من ذلك (تقسيم توماشفسكي الثنائي)[152] أو أكثر (تقسيم بورسي اوسبنسكي الخماسي)[153] وغيرها مثلت أرضية انطلق منها النقد السردي بعد مراجعتها، لذلك فان أول ما يقوم به جينيت هو متابعة هذه الدراسات ومناقشتها، لينتهي إلى تقديم تصوره الذي لا يختلف كثيرا في بعض المواضع عنها. ففي الحالات السردية يعتمد تقسيما ثلاثيا هو تقسيم جان بويون المعدل من تودوروف والمتوافق مع النقد الانجلو امريكي: الراوي

---

(148) ظ: الزمان والسرد، 2/ 158.

(149) ظ: العناصر الجوهرية للمواقع السردية: ك. ف. ستانزل، ت. عباس التونسي، مجلة فصول، مج 11، ع 4/ 1993، 63.

(150) ظ: الزمان والسرد، 2/ 158و المقولات والتمثلات والأوهام، 105-106.

(151) ظ: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، 63.

(152) ظ: نظرية المنهج الشكلي، 189.

(153) ظ: شعرية التأليف، 28-95.

العليم (الرؤية من الخلف)، (الراوي > الشخصية) والثاني "سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه احدى الشخصيات – وهذه هي الحكاية ذات (وجهة النظر) بحسب لوبوك أو ذات (الحقل المقيد) بحسب بلن، والتي يسميها بويون الـ (رؤية مع)؛ وفي الطرف الثالث، سارد- شخصية (فالسارد يقول اقل مما تعلمه الشخصية – وهذا هو السرد (الموضوعي) أو (السلوكي)، والذي يسميه بويون (رؤية من الخارج)"[154].

هذا على مستوى الاتفاق، أما الاختلاف الذي يبديه جينيت مع الدراسات السابقة فانه يتعلق بتصورين: الأول اطراح المصطلحات ذات التضمينات البصرية (وجهة النظر، الرؤية، الحقل) واعتماد مصطلح أكثر تجريدية منها هو التبئير المستعار من بروكس و بن وارين. وان كان مصطلحه هو الآخر لا يخلو من ايحاءات بصرية أيضا. الأمر الآخر تمييزه بين (من يرى) و (من يتكلم)[155] الذي قدم توجيها حاسما لكل الدراسات السابقة التي خلطت بين (الصيغة) و (الصوت). أي بين من يرى الاحداث بعينيه وبين من ينقلها لنا. لهذا كان مصطلح وجهة النظر مضللا، فلجأ لمصطلح أكثر دقة، يميز فيه بين مستويات مختلفة: الحكاية غير المبأرة (التبئير الصفر) والتبئير الداخلي (الثابت والمتغير والمتعدد) والتبئير الخارجي[156].

إن جينيت على الرغم من الإضافات التي قدمها، يؤكد بتواضع ان عمله لا يتعدى إعادة صياغة امتيازها الرئيس التقريب بين مفاهيم كلاسية وتنسيقها[157]. كما انه لا يجد حرجا في الاعتراف انه وتودوروف وجدا في محاضرات بارت بصيص الامل الذي كانا يبحثان عنه، فكان مرشده الذي دفعه للعناية بموضوع السردية، وكان نتيجة

---

[154] خطاب الحكاية، 201وظ: الأدب والدلالة 77-79.

[155] ظ: م.ن، 198.

[156] ظ: خطاب الحكاية، 201-202.

[157] ظ: عودة إلى خطاب الحكاية، 84-85.

ذلك مقاله (حدود السرد) المنشور في عدد مجلة (تواصلات) 1966، مع مقالات لبارت وتودوروف وغيرهما[158].

ثالثا: السيمياء السردية

1- الجيرداس غريماس

ينتسب غريماس إلى مرجعيتين نقديتين اساسيتين لهما الفضل الواضح في صياغة الإطار العام لمشروعه النقدي وإمداده برؤية علمية قابلة للتطوير تتقصى بنية الشكل القصصي، سواء كان لاستيعاب نماذج قصصية أكثر تعقيدا أو مجمل النصوص الخطابية ذات الطبيعة السردية العامة، وهما بروب وشتراوس من جانب، وسوريو من جانب آخر.

ان مرجعية فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية) 1928 هي الأكثر تأثيرا في غريماس وغيره – كما سياتي – وذلك يعود لمحاولته الرائدة في استخلاص بنية الحكاية الشعبية ذات الطبيعة العجائبية، وتحديد اهم المفاصل أو الوظائف التي تتكون منها الحكاية.

لقد كان بروب مشغولا بالبحث عن منهج جديد يتميز بمعايير علمية تتجاوز كل أشكال التصنيف المعتمدة على الموضوعات أو العناصر التي انتهت إلى تصنيفات اعتباطية تفتقر للدقة العلمية.

يستلهم بروب – في سبيل البحث عن المنهج الملائم – رؤية عالم النبات بليانوس الذي عُرف بدقة تصنيفاته لعلم النبات. وكذلك رؤية غوته الذي قال بمفهوم عضوي للبنية. وهذا وجه الاشكال الذي وجهه بول ريكور في مقابلة وجهة النظر

[158] ظ: (من النص إلى العمل): جيرار جينيت في ضمن، من البنيوية إلى الشعرية، 59 و65-66.

العضوية بوجهة النظر التصنيفية المتباينتين[159]. وينتهي، بعد دراسة مائتي حكاية، إلى توصيف هيكل بنيتها. ويحدد مشروعه مجموعة مبادئ عامة:

- وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة في القصة، مستقلة عن الشخصيات وطرائقها في تأدية هذه الوظائف.
- عدد الوظائف في القصة العجيبة محدود.
- تتابع الوظائف واحد دائما.
- تخضع القصص العجيبة لبنية نمط واحد(160).

وينتهي بروب إلى ان الشخصيات في الحكايات متغيرة، بينما الوظائف ثابتة فيها. وتعد هذه المحاولة من اولى المحاولات التي دشنت الطريق البنيوي الذي لا ينظر إلى الشخصية القصصية بوصفها كينونة نفسية، وإنما مؤدية لفعل محدد بإطار وظيفة ما. وبعد دراسة الوظائف المختلفة انتهى إلى تصنيف (31) وظيفة للحكايات، مع تأكيد ان لا ضرورة لوجودها كلها في حكاية واحدة، فوظائف الحكايات تتفاوت، لكنها لا تتعدى السقف الأعلى. تبتدئ بالغياب وتنتهي بالزواج والظفر[161]. وتمثل الوظائف السبع الأولى الجزء التحضيري للقصة، وتنعقد الحبكة لحظة الاساءة. ان الوظيفة الواحدة يمكن ان تعرف تنويعات مختلفة، وصلت في وظيفة الاساءة إلى (19) شكلا مختلفا. وهذا لا يخرجها عن خضوعها لنمط واحد.

أما وظائف الشخصيات فسبع: المعتدي، الواهب، المساعد، الاميرة، المرسل، البطل، البطل المزيف. ويمكن لأي شخصية ان تؤدي وظيفة واحدة، أو أكثر. كأن

---

(159) ظ: الزمان والسرد، 2/ 67.

(160) ظ: مورفولوجيا القصة، (ت. عبد الكريم حسن)، 38-40.

(161) ظ: م.ن، 43-82.

يكون الشخص نفسه واهبا ومساعدا، أو العكس أي ان تتقاسم مجموعة من الشخصيات وظيفة واحدة، كأن يؤدي دور المعتدي أكثر من شخصية[162].

إن قيمة بروب تتعدى انجازاته المباشرة لتصل إلى ما يمكن تسميته بالإنجازات غير المباشرة وغير المدركة، فقد كانت المؤاخذات على منهجه دافعا لصياغة نماذج أخر مختلفة، هي بلا شك اثراء للنظرية السردية وصيغ لمقاربات متعددة. بدافع تجاوز الخلل الذي وقع فيه نموذج بروب. لكن ذلك لا يمنع أولئك من عد مشروعه نقطة الانطلاق التي قد يفترقون معه بعدها. وهؤلاء ذرية بروب، كما يسميهم شولز[163]. وهذا ما يبرر الوقوف عند هذه المؤاخذات التي قدمها شتراوس لتطوير مشروع جديد. وتلك التي قدمها غريماس من بعده ليخلص إلى نموذجه الذي يزاوج بين مشروعي بروب وشتراوس.

إن الحفاوة الشديدة التي استقبل بها بروب في الغرب لم تمنع من توجيه انتقادات جوهرية تتعلق بعدم بلورة ادوات اجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه، وان ما فعله لا يتعدى مرحلة لابد ان تتلوها مراحل لصياغة طرائق جديدة للتعامل مع الحكايات والقصص المختلفة. لقد توقف بروب عند حدود المستوى السطحي مهملا المستويات الأخر[164].

يتمثل الاعتراض الأول لشتراوس في اعتماد تصنيف بروب على الحكايات دون الأساطير. الأمر الذي لا يجده مسوغا لأسباب مختلفة. كما يأخذ عليه المحيازه نحو اختيارات تملي العناية بالشكل من دون المضمون. فالشكل هو الذي يستحق الدراسة، أما المضمون فاعتباطي، ولا يحظى إلا بأهمية ثانوية. وهذه نقطة افتراق بين الشكلانية

---

[162] ظ: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، (ت. أبو بكر احمد باقادر)، 158-161.

[163] ظ: البنيوية في الأدب، 109.

[164] ظ: السيميائيات السردية، 25.

والبنيوية عند شتراوس. فالأولى تفصل بين الشكل والمضمون فصلا مطلقا. وان الشكل هو الوحيد القابل للفهم. أما المضمون فهو من المخلفات التي لا قيمة لها. بينما لا ترى البنيوية هذا التضاد، فلا يوجد لديها مجرد من جهة وعياني من جهة أخرى؛ لانهما من طبيعة واحدة ويخضعان لتحليل واحد.

وثمرة الاختلاف تتحدد في النتائج التي ينتهي إليها بروب؛ بسبب عدم استيعاب المضمون، فلا تكون له أي قيمة كشف مادام ينتهي إلى ان كل الحكايات حكاية واحدة. وبهذا تقضي الشكلانية على موضوعها، كما يقول شتراوس. فالمعاينة تضعنا حيال عدد كبير من الحكايات لا حكاية نموذجية. لهذا يقول "كنا، قبل الشكلية، نجهل ما هو المشترك بين هذه الحكايات، فبتنا بعدها نفتقد لأية واسطة تساعدنا على إدراك ما الذي يميز هذه الحكايات بعضها عن بعض. لقد انتقلنا بالفعل من العياني إلى المجرد، لكننا لم نعد نقوى على الهبوط من المجرد إلى العياني"[165].

إن وجاهة الاعتراض لا يمكن إنكارها، غير ان ذلك لا يبعد كثيرا عن التوجه البنيوي في بحثه المحموم عن البنية المجردة، واذابة كل ما هو محسوس للوصول إليها. لكن ما يفتقر إليه مشروع بروب هو وقوفه عند هذه المرحلة، فالتجريد يمثل الغاية القصوى. وهذا ما يجعل من المحسوس (المضمون) أداة لا قيمة لها إلا بالمساعدة في الوصول إلى ذلك، ورد المضامين كلها إلى شكل واحد. ان الوقوف عند الغاية الابتدائية (التجريد) جوهر اعتراض شتراوس وغريماس. وهنا يجد من الضروري، لتجاوزه العودة مرة أخرى بطريق عكسي، من التجريد إلى العياني أو الحسي؛ ليحفظ لكل حكاية خصوصيتها، ويميزها ويمنعها من الذوبان التام في الشكل التجريدي من خلال تحديد خصائصها المميزة.

---

[165] الأناسة البنيانية، 2/ 122.

ويتصل الفصل بين المستويين بالاعتراض الثالث لشتراوس المتعلق بثبات الوظيفة وتبدل الشخصيات عند بروب، فتغير الاسماء لا يغير من حقيقة الوظيفة الواحدة التي تقوم بها كل منها، فلا تعود لهذا التغيير أية قيمة مضمونية، في حين يجد شتراوس ان الاساطير والحكايات في الامريكيتين الشمالية والجنوبية تعزو الافعال نفسها لحيوانات مختلفة مثل العقاب والبوم والغراب. وهذه التغييرات ليست اعتباطية، ولا تتصل بتغيرات مضمونية، فالعقاب مثلا يظهر نهارا خلاف البوم الذي يظهر ليلا. وهنا يتصل تبدل الحيوان بالتضاد بين الليل والنهار، كما يتضاد العقاب والبوم مع الغراب كتضاد الجوارح مع اكلة الجيف، وتضاد الجميع مع البط، أي تضاد الطائر مع الدارج. وهكذا يتحدد عالم الحكاية من خلال قابليته للتحليل إلى ازواج من المتضادات المقترنة بكل شخصية من الشخصيات، فتصبح الشخصية حزمة من عناصر المفاضلة. وكذلك الحال مع الأشجار – التي تأتي في القصص الأمريكية – ليست ذات وظيفة واحدة، ولا تحققها العيني اعتباطيا، فشجرة الخوخ تشير عندهم إلى الخصب، بينما تشير شجرة التفاح إلى متانة جذورها وعمقها. وهكذا يُدخِل تنوع الأشجار تنوعا دلاليا[166].

ويتصل الاعتراض الرابع بالتتابع الزمني للوظائف عند بروب، وان كل واحدة منها تملك استقلالا تاما عن غيرها وتتصل بغيرها تراكميا. بينما يجد شتراوس ان كثيرا من هذه الوظائف يمكن ردها إلى غيرها ودمج المتشابه منها لكسر التتابع الحتمي الذي ينتهي إليه مشروع بروب. غير ان ما يشغل بروب ليس التتابع من حيث طبيعته الزمنية، وإنما التتابع الذي يعني غياب العشوائية عن المتوالية، لهذا يعد بديهية في النظام

---

[166] ظ: الأنتروبولوجيا البنيوية، 2/ 195-196.

السردي[167]. "أن الفرق بين مقاربة بروب للشكل الروائي ومقاربة شتراوس [...] خلق صدعا داخل البنيوية طفق يزداد اتساعا حتى شارف حد الانشقاق"[168].

وتنطلق اعتراضات غريماس على بروب من افتقاد مفهوم الوظيفة لتحديد دقيق تندرج تحته الوظائف كلها. فإذا كان خروج البطل وظيفة، فان النقص حالة وليس وظيفة. ان تتابع الوظائف يهدف إلى تلخيص الحكاية وليس تعين مختلف انماط النشاط التي تظهرها الحكاية. وهنا يستعيض غريماس عن الوظيفة بالملفوظ السردي Narrative utterance الذي يتكون من ملفوظات حالة وملفوظات فعل، اتصالية وانفصالية، للتقيد بمفهوم (دائرة العمل).

ويتعلق الاعتراض الأخير بتحديد المستويات السردية التي يهملها بروب، فإدخال ملفوظ سردي في المتتالية يعلن عن (مغادرة البطل) لا يمكن معه عدم الانتباه لغياب (وصول البطل). كما ان فحص وظيفة الزواج يؤدي إلى اكتشاف ملفوظين سرديين فيها على الاقل: الهبة (من الاب إلى البطل) والتعاقد (بينهما). لذلك يجد غريماس، عوضا عن تلخيص وثائقي للنصوص موضع التحليل، ضرورة تمثيل تركيبي – دلالي معلل وموضح يأخذ شكل بنية عميقة تقابل البنية السطحية وهي النصوص الواردة[169].

لقد كان شتراوس اول من لفت إلى وجود (اسقاطات استبدالية) تغطي السير التوزيعي للحكاية، واكد ضرورة اجراء مزاوجات بين الوظائف. وهذا ما دفع

---

(167) ظ: الزمان والسرد، 2/ 69.

(168) البنيوية في الأدب، 75.

(169) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 17-19. مقال غريماس هذا الذي يتصدر كتاب كورتيس سبق ان ترجم في ضمن، طرائق تحليل السرد الأدبي بعنوان (السيميائيات السردية، المشاريع والمكاسب)، ت. سعيد بنكراد.

غريماس إلى المزاوجة بينها ليس بفعل التجاور النصي، بل حتى مع تباعد بعضها عن بعض. فملفوظ ما يمكن ان يستدعي نقيضه، كالرحيل يذكّر بالعودة. وهكذا تظهر الوحدات السردية مشكلة من أزواج استبدالية تؤدي مهمة المنظم للحكاية وتكوّن هيكلها. وان تعرف هذه الإسقاطات وحده الذي يسمح بالحديث عن وجود بنيات سردية؛ لان تتابع الملفوظات لم يكن مقياسا كافيا لتنظيم الحكاية. وهكذا يقضي غريماس على مفهوم التتابع عند بروب، ويتجاوز حدود التلخيص البسيط لأحداث الحكاية(170).

ومع هذا النقد يؤكد غريماس، مثل سلفه شتراوس، أسبقية بروب وأن قيمة نموذجه لا تكمن في عمق تحليلاته ولا في دقة صياغاته، وإنما في طبيعته الاستفزازية. وفي قدرته على إثارة الفرضيات(171).

وتتلخص مهمة غريماس بإزاء مشروع بروب، بحسب كلود زلبرناغ، بمسألتين:

- "أنها تشكل نوعا من الاصلاح بالمفهوم القانوني للكلمة، لما قام به النقد المدمر الذي صاغه شتراوس ضد المشروع البروبي [...]
- انها تشكل أيضا نوعا من التقليص، خاصة بعد ظهور (الدلالة البنيوية)، الأمر الذي يتعلق بقلب لزاوية النظر فعوض الاستمرار في البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل بروب، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنص السردي"(172).

(170) ظ: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 19-21.

(171) ظ: (السيميائيات السردية، المكاسب والمشاريع): طرائق تحليل السرد الأدبي، 188.

(172) السيميائيات السردية، 34.

إن التطوير الذي قدمه غريماس يسير باتجاهين معا: الأول عدم الاكتفاء بالبحث عن الحكاية الواحدة المجردة التي تُرد إليها جميع الحكايات والعودة من المجرد إلى المحسوس ومن العام إلى الخاص. والآخر التوسع بمفهوم المكون السردي ليشمل النصوص السردية والنصوص غير السردية ذات الطابع السردي العام، فقد اثبت "أن كل خطاب يمكن اعتباره بناء سرديا يمكن تقديم خاصيته الصراعية على شكل هيكل فاعلي وان العلاقات بين الفاعلين، والفاعلين الجماعيين للخطاب يتم شرحها على ضوء البنية الدلالية للخطاب"[173]. أي انه فتح الطريق أمام تطبيقات سردية لنصوص غير سردية عبر إعداد الادوات المنهجية التي تكشف سعة منهجه.

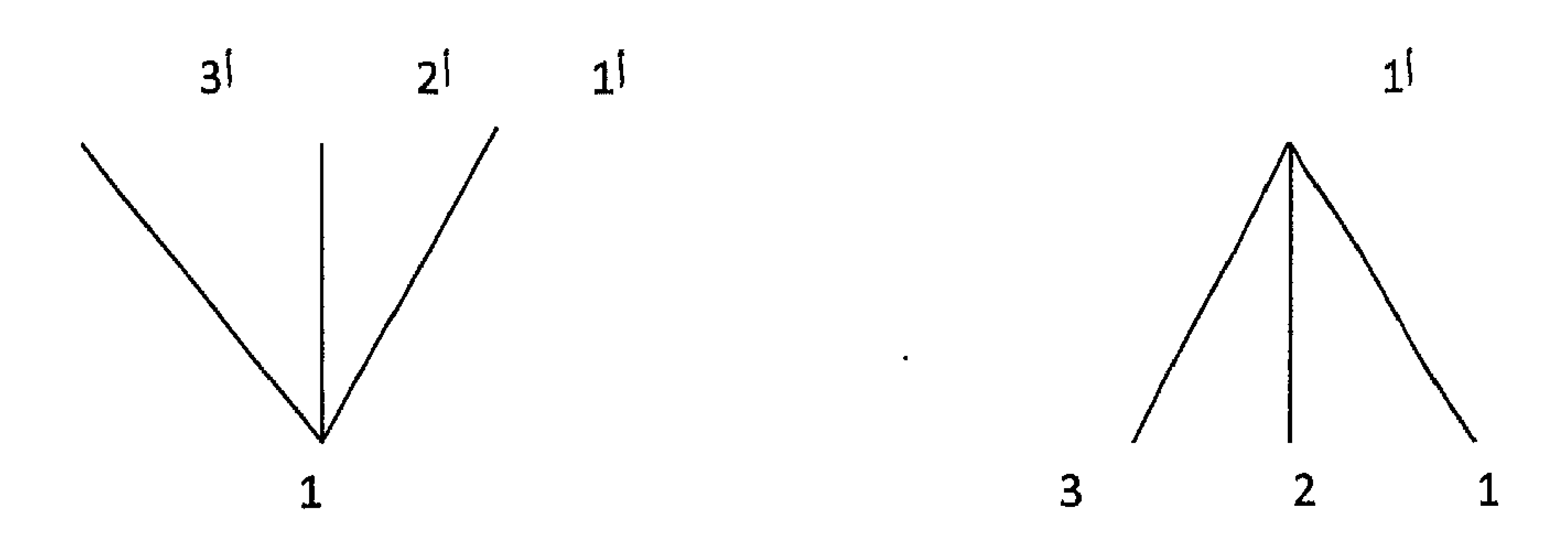
ومن المهم الاشارة إلى التطوير الذي قدمه غريماس بشأن الوظائف السبع للشخصيات عند بروب، والمتمثل بالانتقال من مفهوم الوظيفة إلى مفهوم الفاعل أو العامل المأخوذ عن اللساني تسنير، فغريماس يطور فكرة بروب بفكرة تسنير الذي يقابل الجملة بالمشهد، وان الكلمات فيها تؤدي أدوارا درامية، هي الأدوار النحوية نفسها: (فاعل، مفعول، ذات، موضوع). كما تقدم. "والجملة في مثل هذا التصور ليست بالفعل إلا مشهدا يتعاطاه الإنسان. لكن المشهد يبقى دائما نفسه لان ديمومته مضمونة بالتوزيع الوحيد للأدوار" كما يقول غريماس[174].

إن غريماس، خلافا لبروب، يميز بين الفاعل -ذي الطبيعة التجريدية المعني بالأدوار الوظيفية التي تؤديها الشخصيات على نحو العموم، وهو لا يقتصر على الشخصية الإنسانية انما يشمل كل ذات فاعلة. وهو أكثر تجريدية من مفهوم الشخصية عند بروب -والممثل أو (القائم بالفعل) ذي الطبيعة التشخيصية التي تتجلى بشخصية

[173] النقد الاجتماعي، 197.

[174] مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، 103.

محددة في النص السردي. وتتسم العلاقة بين الفاعل والممثل بالتعقيد. فالفاعل يمكن ان يتجلى عبر عدد من الممثلين، كأن يؤدي دور المساعد أكثر من شخصية. وكذلك فان الممثل الواحد يمكنه ان يؤدي أكثر من دور فاعلي، كما في المخطط الذي يقدمه[175]:



ويتكون النموذج الفاعلي من: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمعارض. وفي صياغة متأخرة لغريماس عد المساعد والمعارض الحاقيين وليسا فاعلين[176]. ويتميز بوجود علاقات ثنائية بين أطرافه: علاقة الرغبة (الذات والموضوع) وعلاقة التواصل (المرسل والمرسل إليه) وعلاقة الصراع (المساعد والمعارض).

إن ما قام به بروب وزاد فيه غريماس هو نقل هوية الشخصية من الكينونة الداخلية إلى الكينونة الخارجية. أي ان حقيقة الشخصية ليس جوهرها ولكن افعالها. والفارق انها تتحول إلى فاعل لا تتمايز فيه الشخصية عن أي آلة تؤدي فعلا؛ مادامت

[175] ظ: (الفواعل القائمون بالفعل الصور): أج. غريماس، ت. عبد الحميد بورايو في ضمن، السيميائية والنص الأدبي: أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة عنابة باجي مختار – الجزائر، 1995، 315-321.

[176] ظ: المصطلح السردي، 17.

تختزل في فاعليتها. فهي فاعل بالمعنى النحوي الذي لا يقتصر على الذات الإنسانية، وإنما يشمل الحيوان والجماد وغيرهما. كما يعني غياب الحدود الفاصلة بين الذوات المختلفة؛ لان حقيقة الاختلاف تعود إلى تمايز الكينونات الداخلية، والا فان الكينونة الخارجية قد تتشابه إلى حد بعيد. فرب فعل تؤديه مجموعة من الذوات – كما تقدم – دون أي تمايز في الأداء مما يجعل من المجموع نسخا لذات فاعلة واحدة. ما يعني مسخ خصوصية الوجه الإنساني المتميز. ويكون بذلك غريماس قد وقع فيما أشكل به، هو وشتراوس، على بروب من الوقوع في تجريدية زائدة.

لكن غريماس، بتأثير من علم الصوت تبعا شتراوس، أكثر بنيوية من بروب، كما يقول رامان سلدن؛ لأنه "يفكر بالعلاقات بين الأطراف أكثر مما يفكر بشخصيات الأطراف نفسها. ولكي يفسر السياقات السردية المتعددة، والممكنة يختزل وظائف بروب الاحدى والثلاثين إلى عشرين وظيفة، ثم يجمعها في ثلاث بنى (أو نماذج)؛ بنية العقد؛ وبنية الأداء؛ وبنية الاتصال أو الانفصال"[177].

كما يعتمد غريماس النموذج السردي للأسطورة الذي طوره شتراوس عن نموذج الحكاية عند بروب. فقد عمد إلى تقطيع الاسطورة إلى أجزاء (اسطوريمات) – على غرار الوحدات الصوتية والصرفية والدلالية (الفونيم والمورفيم والسيميم) – وكل اسطوريم يؤدي دورا شبيها بدور الوظيفة عند بروب إلى حد ما. لكن ما يميز شتراوس تأكيده أهمية العلاقات البنيوية بين الاسطوريمات خلافا لبروب الذي أكد أهمية التتابع بين الوظائف[178]. وهذا ما سيكون محل عناية غريماس. ويمكن فك الشفرة الثقافية للأسطورة من خلال إعادة توزيع الاسطوريمات بطرق مغايرة لوضعها على شكل سلسلة لحنية توضع فيها المتشابهات في صفوف عمودية. وتكون القراءة

---

[177] النظرية الأدبية المعاصرة، (ت. الغانمي)، 93-94.

[178] ظ: الأناسة البنيانية، 1/ 230-231.

عمودية أولا من خلال قراءة أجزاء العمود الواحد ثم أفقية باتجاه الأعمدة الأخر[179].

بعد أكثر من عشرين ستة من نشر كتاب (مورفولوجيا الحكاية) نشر إتيان سوريو كتابه (مئتا ألف وضع دراماتيكي) عام 1950. وفيه وضع تصنيفا للشخصيات المسرحية يعتمد مصطلحات تنجيمية تميزت مع عنوان الكتاب بغرابة واضحة. ويعود ذلك إلى سخريته من محاولات النقاد ارجاع الاحتمالات الدرامية إلى اوضاع قليلة، فيقترح قائمة باحتمالات تصل إلى ما يزيد عن مائتي ألف حالة ناشئة عن ست وظائف وخمس طرائق تجميع. وكانت حساباته تلك موضع شك عند بعضهم[180]. لكن المهم في عمله التصنيف السداسي للوظائف الذي يتكون من:

- الأسد: الذي يمثل الوظيفة الأساس، ومن رغبته تتكون المسرحية.
- المريخ: وهو الخصم أو المنافس الذي يعود لوجوده الصراع المسرحي.
- الشمس: وتمثل الخير المرغوب فيه أو الذي يُرهب جانبه.
- الأرض: وهي ملتقى الخير أو المرسل إليه الذي يعمل لصالحه الاسد.
- الميزان: الذي يتدخل لفض نزاع، فيرجح كفة على أخرى.
- القمر: الذي يمكن ان يقدم مساعدة لأي طرف من الشخصيات السابقة، فيكون حليفا لأي منها[181].

وهكذا يمكن ارجاع أي شخصية إلى واحدة من الوظائف المتقدمة مهما تعددت الشخصيات. ومن الواضح انه يشبه تصنيف بروب المتقدم إلى حد ما، رغم ما بينهما

---

(179) ظ: م.ن، 1/ 233-235.

(180) ظ: البنيوية في الأدب، 65.

(181) ظ: عالم الرواية، 145-146 ومفاهيم سردية، 77 والبنيوية في الأدب، 67.

من اختلاف، إذ يلجا سوريو أيضا إلى تنميط اختزالي يلم الاشتات إلى متشابهات وظيفية يمكن ان تندمج بعضها مع بعض بأشكال مختلفة.

إن وظائف غريماس الست (العدد نفسه) تشابه إلى حد بعيد قائمة سوريو مع اختلاف المصطلح وتعديلات طفيفة يجريها عليها. وهذا يعني ان غريماس استطاع ان يقدم نموذجه عبر بروب وسوريو معا. يقول عن أهمية الاخير انها "تكمن في انه برهن على ان التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة عن الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية). لقد كانت نتائج هذا التطبيق بنفس قيمة النتائج التي تم الحصول عليها انطلاقا من التطبيقات على الحكايات الشعبية"[182].

2- **كلود بريمون**

لا يبعد كلود بريمون كثيرا عن غريماس من حيث المنهج والمرجعيات. يؤكد في بداية كتابه (منطق السرد) 1973 انتسابه لبروب، وان عمله يمثل إعادة قراءة له أو تأملات فيه، تعمد إلى تعميم المتتالية الوظيفية على الأشكال السردية الأخر وكل انواع القص غير الحكائية.

لقد كان تكرار الوظائف بشكل دائم في الحكايات دافعا لمحاولة تعميم المبدأ على الأشكال الأخر، واستخراج القوانين العامة المسؤولة عن مثل هذا التكرار بغض النظر عن الشكل الذي تأتي به: رواية، أو فيلم، أو حكاية، أو رسوم... الخ.

يقوم منهج بريمون – هو الآخر – على طبيعة المؤاخذات والنقد الذي وجهه لبروب، فمؤاخذاته تمهد لتأسيس مشروعه، اذ يؤكد ما أهمله بروب أو يتحرر من القيود التي فرضها الأخير على نفسه. لذلك فان الوقوف على اهم تلك المؤاخذات يساعد في رسم صورة منهج بريمون وحدود علاقته ببروب.

[182] السيميائيات السردية، 73.

يعتقد بريمون ان بروب لم يلتفت إلى الوظائف المحاور Les function pivots المسؤولة عن إمكانية تغيير مسارات القص وتعددها، وان متتالية الوظائف عند بروب محكومة بضرورات منطقية وجمالية وتخضع لترتيب زمني[183]. في حين تقول فرضية بريمون ان الوحدة القصصية ليست وظيفة بل تعاقب وان الوظيفة المعقدة يمكن ابرازها على انها تداخل سلاسل[184].

إن الفرضية الأساس عند بريمون هي وجوب انفتاح كل وظيفة على مجموعة من النتائج المحتملة. لكن تعريف بروب لها يقضي باستحالة تصور انفتاحها على تلك الاحتمالات. وحيث ان تعريف الوظيفة يقوم على نتائجها، فلا طريقة تنشأ عنها نتائج متعارضة. والتوجيه الذي يستعين به اننا ينبغي ان ننتقل من وجهة نظر الكلام إلى وجهة نظر اللغة. يعني ان النظام اللغوي يقوم على تعدد الاحتمالات. فالكلمة الأولى، صحيح انها تفرض قيودا لغوية على ما يليها من كلمات، تضعنا مع ذلك أمام عدد من الاحتمالات المفتوحة لبناء جملة تتصدرها تلك الكلمة. وهذا هو المنطق الذي يريد العمل عليه. بينما كان بروب معنيا بوجهة نظر الكلام، حيث نكون أمام ملفوظ مكتمل وجملة تامة لا يسعنا ان نتوقع عددا من الاحتمالات المختلفة لها.

ان قياس بريمون هذا لا يمكن اعمامه بشكل مطلق على المنطق القصصي. ففي اللغة لا تؤثر الوحدة اللغوية (الكلمة) فيما بعدها فقط، إذ يمكن للمتأخر ان يؤثر في المتقدم، فتكون بنية النص اللغوي أكثر تشابكا. فالفاعل الذي يتلو الفعل – في العربية – يمكن ان يؤثر كثيرا في دلالة الفعل وينقلها من الحقيقة إلى المجاز. وغير ذلك من موارد التأثير الأخر. أما الوحدة القصصية (الوظيفة) فإنه من الصعب اثبات تأثيرها العكسي، فالوظيفة الثانية تؤثر، بلا شك، في الثالثة، لكنها لا تؤثر في الأولى. أي ان

---

(183) ظ: بنية النص السردي، 39.

(184) ظ: البنيوية في الأدب، 114.

حساب الاحتمالات اللغوي أكثر تعقيدا من حساب الاحتمالات القصصي؛ لان الاخير خطي يسير باتجاه واحد، بينما يسير الأول باتجاهين مختلفين دائما. كما انه "لا يوجد نظام نحوي يبدأ بقائمة من الوحدات التي يمكن لها الظهور في وضع ابتدائي، ثم تدرج لكل من هذه الوحدات جميع العناصر التي يمكن ان تتبعها. وفي الحقيقة [...] فان هذا القياس اللغوي يشير إلى ان التحليل البنيوي يتكئ على التحديد المتبادل بين عناصر المتتالية ككل"[185]

[185] الشعرية البنيوية، 247-248.

قائمة المصـــادر

أولا: الكتب

- آفاق الفلسفة: د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر – القاهرة، 1991.
- الأبستمولوجيا التكوينية عند جان بياجي: محمد وقيدي، أفريقيا الشرق- المغرب، 2007.
- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة: رومان ياكوبسون، ت. علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2002.
- اتجاهات البحث اللساني: ميلكا افيتش، ت. سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2000.
- اتجاهات الشعرية الحديثة: يوسف إسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2004.
- اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: مجموعة من النقاد، ت.د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، 2009.
- الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي: ميشيل زيرافا، ت. سما داود، م. د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2005.
- الأدب في خطر: تزفيطان طودوروف، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1/ 2007.
- الأدب والدلالة: تزيفتيان تودوروف، ت.د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري – حلب، 1996.
- أركان الرواية: إ.م. فورستر، ت. موسى عاصي، جروس بروس – بيروت، ط1/ 1994.

- أساسيات اللغة: رومان جاكوبسن وموريس هالة، ت. سعيد الغانمي، دار كلمة والمركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2008.
- أسس السيميائية: دانيال تشاندلر، ت. طلال وهبه، م. د. ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط1/ 2008.
- أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا: د. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 1991،
- الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: د. محمد سالم سعد الله، دار الحوار- اللاذقية، ط1/ 2007.
- الأسطورة والرواية: ميشيل زيرافا، ت. صبحي حديدي، عيون المقالات – الدار البيضاء، ط2/ 1986.
- أشكال الرواية الحديثة: تحرير واختيار وليام فان اوكونور، ت. نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، 1980.
- أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة –دمشق، 1990.
- أعلام الفكر اللغوي: جون إي جوزيف ونايجل جي تيلر، ت. د. احمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، 2006.
- الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية: د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط2/ 1986.
- الألسنية علم اللغة الحديث: د. ميشال زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط2/ 1983.

- الاله الخفي: لوسيان غولدمان، ت.د. زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق، 2010.
- الأناسة البنيانية: كلود ليفي شتراوس، ت. حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي _ بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1995.
- الأنتروبولوجيا البنيوية: كلود ليفي – ستروس، ت.د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1977.
- انفتاح النص الروائي، النص والسياق: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2006.
- الأيديولوجيا الألمانية: كارل ماركس وفريدريك انجلز، ت د. فؤاد ايوب، دار دمشق، 1976.
- الأيديولوجيا، نحو نظرة متكاملة، محمد سبيلا، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1992.
- الأيديولوجية، وثائق من الأصول الفلسفية: ميشيل فاديه، ت. د. امينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنوير ودار الفارابي-بيروت، 2009.
- بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية: ليونارد جاكسون، ثائر ديب، دار الفرقد – دمشق، ط2/ 2008.
- البحث عن فردينان دو سوسير: ميشال ارّيفيه، ترجمه وقدم له وعلّق عليه أ. د. محمد خير محمود البقاعي، م. د. نادر سراج، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ط1/ 2009.
- بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات – بيروت/ باريس، ط2/ 1982.

- البطل المعاصر في الرواية المصرية: احمد إبراهيم الهواري، منشورات وزارة الإعلام – بغداد، 1976.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، عالم المعرفة – الكويت، 1992.
- بلزاك والواقعية الفرنسية: جورج لوكاش، ت. محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – بيروت، ط1/ 1985.
- البنى النحوية: نوم جومسكي، ت. د. يؤئيل يوسف عزيز، م. مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1987.
- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، 1990.
- بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي–بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2000.
- البنيوية: جان بياجيه، ت. عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات – بيروت/ باريس، ط2/ 1980.
- البنيوية: جان ماري اوزياس وآخرون، ت. ميخائيل إبراهيم مخوّل، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1972.
- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: مجموعة مؤلفين، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت، ط1/ 1984.
- البنيوية فلسفة موت الإنسان: روجيه غارودي، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط3/ 1985.
- البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ت. حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط1/ 1984.

- البنيوية في اللسانيات: د. محمد الحناش، دار الرشاد الحديثة-الدار البيضاء، ط1/ 1980.
- البنيوية والتاريخ: اضولفو باسكيز، ت. مصطفى المسناوي، دار الحداثة – بيروت (د.ت).
- البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية: مجموعة من الباحثين، ت. حسام نايل، دار ازمنة – عمان، ط1/ 2007.
- البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ت. مجيد الماشطة، م. د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1986.
- البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا: تحرير جون ستروك، ت. د. محمد عصفور، عالم المعرفة – الكويت، 1996.
- تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري-حلب، ط1/ 1997.
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: امبرتو إيكو، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2000.
- التاريخ والوعي الطبقي: جورج لوكاش، ت. د. حنا الشاعر، دار الأندلس – بيروت ط2/ 1982.
- تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط4/ 2005.
- التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شلوميت ريمون كنعان، ت. لحسن حمامة، دار الثقافة – الدار البيضاء، 1995.

- تشريح النقد: نور ثروب فراي، ت. وتق. محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط2/ 2005.
- تشريح النقد، أربع محاولات: نور ثروب فراي، ت. د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية – عمّان، 1991.
- التطور المعرفي عند جان بياجيه: موريس شربل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط1/ 1986.
- التفكيكية، دراسة نقدية: بيير زيما، ت. اسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر – بيروت، ط2/ 2006.
- التواصل نظريات ومقاربات: جاكوبسن وآخرون، تصدير عبد الكريم غريب، ت. عز الدين الخطابي وزهور حُوتي، منشورات عالم التربية – الجزائر، ط1/ 2007.
- تيارات نقدية محدثة: اختيار وت. وتق. جابر عصفور، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط2/ 2009.
- جمهورية أفلاطون، ت. حنا خباز، دار القلم – بيروت، (د.ت).
- جورج لوكاش: جورج لختهاتم، ت. ماهر الكيالي ويوسف شويري، م. د. اسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، (د.ت).
- الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم: د. بشير تاوريرت، عالم الكتب الحديث-الأردن، ط1/ 2010.
- حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة: برتراند رسل، ت. فؤاد زكريا، عالم المعرفة – الكويت، ط2/ 2009.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج: جيرار جينيت، ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط2/ 1997.

- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة، ط1/ 1987.
- خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، من البنيوية إلى ما بعد الحداثة: جون ليشته، ت. د. فاتن البستاني، م. د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط1/ 2008.
- دراسات في الواقعية: جورج لوكاش، ت. د. نايف بلّوز، منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق، ط2/ 1972.
- درجة الصفر للكتابة: رولان بارت، ت. محمد برّادة، دار الطليعة – بيروت والشركة المغربية للناشرين – الرباط، ط1/ 1980.
- درس السيمولوجيا: رولان بارط، ت. ع. بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط3/ 1993.
- دليل الناقد الأدبي: د. ميحان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي– بيروت/ الدار البيضاء، ط3/ 2002.
- رأس المال: كارل ماركس، ت. راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية –القاهرة، 1947.
- الرواية التاريخية: جورج لوكاش، ت. د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون – بغداد، 1978،
- الرواية الفرنسية الجديدة: نهاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة-بغداد، 1985.
- الرواية كملحمة برجوازية: جورج لوكاش، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعةـ بيروت، ط 1/ 1979.
- الرواية والواقع، ت. رشيد بنجدو، الموسوعة الصغيرة – بغداد، ط1/ 1990.

- الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي: فاليط بيرنار، ت. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة – الجزائر، 2002.
- رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص: فرانك ايفرار وأريك تينه، ت. د. وائل بركات، دار الينابيع – دمشق، ط1/ 2000.
- الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي (ج2): بول ريكور، ت. فلاح رحيم، م. د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، ط1/ 2006.
- الزمن والرواية: أ.أ مندلاو، ت. بكر عباس، م. احسان عباس، دار صادر – بيروت، ط1/ 1997.
- السيميائيات السردية، مدخل نظري: سعيد بنكراد، منشورات الزمن – الرباط، 2001.
- السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات ش. س. بورس: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء، ط1/ 2005، 129.
- السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنكراد، دار الحوار – اللاذقية، ط2/ 2005.
- السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ: آن إينو وغيره، ت. رشيد بن مالك، م. وتق. عز الين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع – عمّان، ط1/ 2008.
- السيميائية السردية: رشيد مالك، دار مجدلاوي-عمان، ط1، 2006.
- السيميائية والنص الأدبي: أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة عنابة باجي مختار – الجزائر، 1995.
- الشعرية: تزفيطان طودوروف، ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط2/ 1990.

- الشعرية البنيوية: جوناثان كلر، ت. السيد إمام، دار شرقيات – القاهرة، ط1/ 2000.
- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي: بوريس اوسبنسكي، ت. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1999.
- شعرية تودوروف: عثمان الميلود، عيون المقالات – الدار البيضاء، 1990.
- شعرية المسرود: ر. بارت وآخرون، ت. عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق، 2010.
- الشكلانية الروسية: فيكتور إيرليخ، ت. الولي محمد، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط1/ 2000.
- صراع التأويلات، دراسة هيرمينوطيقية: بول ريكور، ت. منذر عياشي، مراجعة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ط1/ 2005.
- صنعة الرواية: بيرسي لوبوك، ت.د. عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، 1981.
- طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد الكتاب المغرب – الرباط، ط1/ 1992.
- ظاهريات الروح: هيجل، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط3/ 2009.
- عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوئيليه، ت. نهاد التكرلي، م. فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1991.
- عصر البنيوية: اديث كيروزويل، ت: جابر عصفور، دار أفاق عربية – بغداد، 1985.

- العلاماتية وعلم النص: إعداد وت. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2004.
- علم الجمال: دنيس هويسمان، ت. د. اميرة حلمي مطر، دار احياء الكتب العربية – بيروت، (د.ت).
- علم اللغة العام، ت. يوئيل يوسف عزيز، م. د. مالك المطلبي، دار أفاق عربية – بغداد، 1985.
- علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات: فان دايك، ت. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب -القاهرة، ط1/ 2001.
- العلوم الانسانية والفلسفة: لوسيان غولدمان، ت. يوسف الأنطكي، مراجعة د. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، 1996.
- العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر: بول دي مان، تحرير فلاد غورتيش، ت سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط 2/ 2000.
- عودة إلى خطاب الحكاية: جيرار جنيت، ت. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 2000.
- فلسفة هيجل الجمالية: د. رمضان بسطاويسي محمد غانم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط1/ 1991.
- فلسفة هيجل: عبد الفتاح الديدي، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، 1970.
- فلسفة هيجل، فلسفة الروح: ولتر ستيس، ت. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير – بيروت، ط3/ 2005.
- الفلسفة والأدب: تحرير أي فيليبس كريفيثر، ت. ابتسام عباس، م وتق. د. عبد الأمير الاعسم، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، 1989.

- الفن والتصور المادي للتاريخ: جورج بليخانوف، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط1/ 1977.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت. د. احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط2/ 1989.
- في الأدب الإنجليزي: د. لويس عوض، مطبعة الأنجلو-القاهرة، 1950.
- في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: د. جمال شحيد، دار ابن رشد – بيروت، ط1/ 1982
- في الخطاب السردي، نظرية قريماس Gremas: محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب – تونس، 1993.
- القارئ الضمني، أنماط الاتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت: ولفكاتك آيزر، ت. هناء خليف الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2006.
- قاموس السرديات: جيرالد برنس، ت. السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة، 2003.
- قاموس الفكر السياسي: ت. د. أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1994.
- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: أوزوالد ديكرو وجان مارس سشايفر، ت. د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط2/ 2007.
- القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة: احمد يوسف، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2007.

- القصة الرواية المؤلف: تودوروف وغيره، دراسة في نظرية الانواع الأدبية المعاصرة، ت وتق. خيري دومة، م. أ.د. سيد البحراوي، دار شرقيات – القاهرة، ط1/ 1997.
- قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ت. صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1977.
- قضايا الشعرية: رومان جاكوبسن، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 1988.
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: م. ب. باختين، ت. جميل نصيف التكريتي، م. د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 1986.
- قضية البنيوية، دراسة ونماذج: عبد السلام المسدي، دار امية – تونس، ط1/ 1991.
- كتاب ارسطو فن الشعر، ت. د. إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع – القاهرة، ط1/ 1999.
- الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، ت. د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 2002.
- الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية: رينيه جيرار، ت. د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة -بيروت، ط1/ 2008.
- الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو، ت. مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي – بيروت، 1989.
- الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1988.

- لذة النص: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط2/ 2002.
- اللسانيات التوليدية، من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الادنوي مفاهيم وأمثلة: مصطفى غلفان بمشاركة د. امحمد الملاخ ود. حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث – اربد، ط1/ 2010.
- اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت.أ.د. احمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية – الإسكندرية، 2009.
- اللسانيات والرواية: روجر فاولر، ت. لحسن احمامة، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط1/ 1997.
- اللغة والخطاب الأدبي: اختارها وترجمها سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1993.
- اللغة واللغويات: جون لوينز، ت. محمد العناني، دار جرير عمان، ط1/ 2009.
- ما الأدب: جان بول سارتر، ت.د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، 1990.
- ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي: د. باسم علي خريسان، دار الفكر – دمشق، ط1/ 2006.
- ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها: ريتشرد هارلند، ت. لحسن حمامة، دار الحوار – اللاذقية، ط2/ 2009.
- ما هو النقد: إعداد وتقديم بول هير نادي، ت. سلامة حجاوي، م. د. عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ط1/ 1989.

- المادية الديالكتيكية وتاريخ الادب والفلسفة: لوسيان جولدمان، ت. نادر ذكرى، دار الحداثة – بيروت، (د. ت).
- ماركس وهيجل: جان هيبوليت، ت. جورج صدقني، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، 1971.
- الماركسية وفلسفة اللغة: ميخائيل باختين، ت. محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر-الدار البيضاء، ط1/ 1986.
- مبادئ في علم الأدلة: رولان بارت، ت. محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط2/ 1986.
- المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف، ت. فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ط1/ 1992.
- محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا: بول ريكور، تحرير وتقديم جورج هـ. تيلور، ت. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة – بيروت، 2002.
- محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة: شفيقة العلوي، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع – بيروت، ط1/ 2004.
- محاضرات في علم اللسان العام: دو سوسير، ت. عبد القادر قنيني، م. احمد حبيبي، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط2/ 2008.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 1993.
- مدخل الى السيميائية السردية والخطابية: جوزيف كورتيس، ت. د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف – بيروت/ الجزائر ط1/ 2007.

- مدخل إلى السيميوطيقا: إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية – القاهرة، 1986.
- المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: هيغل، ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت، ط3/ 1988.
- مدخل إلى علم لغة النص: فولفجانج هانيه مان وديتر فيهفجر، ت. سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق – القاهرة، ط1/ 2004.
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: مجموعة من الكتاب، ت د. رضوان ظاظا، م د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة ـ الكويت، 1997.
- مدخل إلى نظريات الرواية: بيير شارتيه، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط1/ 2001.
- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا: سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1986.
- المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك: د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة – الكويت، 1998.
- مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر–القاهرة، 1990.
- المصطلح السردي: جيرالد نرنس، ت. عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة، 2003.
- معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر – تونس ودار الفارابي ومؤسسة الانتشار العربي –لبنان ودار تالة – الجزائر ودار العين – مصر ودار الملتقى – المغرب، ط1/ 2010.

- معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2010.
- مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ت. عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2005.
- مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ت. د. محمد عصفور، عالم المعرفة – الكويت، 1987.
- مقالات ضد البنيوية: جون هال ووليام بويلورد ودليامن شوبان، ت. إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمّان، ط1/ 1986.
- مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: لوسيان غولدمان، ت. بدر الدين عرودكي، دار الحوار-اللاذقية، ط1/ 1993.
- مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايجلتون، ت. احمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1991.
- مقدمة في نظرية الأدب: تيري ايغلتن، إبراهيم جاسم العلي م. د. عاصم إسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1992.
- المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث: د. يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1/ 2009.
- الملحمة والرواية، دراسة الرواية مسائل في المنهجية: ميخائيل باختين، ت.د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي – بيروت، ط1/ 1982.
- من البنيوية إلى الشعرية: رولان بارت وجيرار جينيت، ت. غسان السيد، دار نينوى – دمشق، ط1/ 2001.
- من الفلسفة الوجود إلى البنيوية، دراسة نقدية للاتجاهات الرئيسة: ت. ا. ساخاروفا، ت. وتق. د. احمد برقاوي، دار دمشق-دمشق، ط1/ 1984.

- من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر: د. عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم – بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر، ط1/ 2007.
- مناهج علم اللغة، من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي: بريجيته بارتشت، ت. ا. د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار – القاهرة، ط1/ 2004.
- المنطق: محمد رضا المظفر، منشورات اسماعليان – قم، ط13/ 1426هـ.
- المنهج الجدلي عند هيغل: امام عبد الفتاح امام، دار المعارف – القاهرة، ط2/ 1985.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل، دار المعارف ـ القاهرة، ط2 / 1980.
- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر: د. عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة – بيروت، ط1/ 1992.
- موت المؤلف نقد وحقيقة: رولان بارت، ت. د. منذر عياش، تق. عبد الله الغذامي، دار الأرض – بيروت، (د. ت).
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية: ت. أبو بكر احمد باقادر واحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي -جدة، ط1/ 1989.
- مورفولوجيا القصة: فلاديمير بروب، ت. د. عبد الكريم حسن ود. سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق، ط1/ 1996.
- موسوعة السرد العربي: د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1/ 2005.
- موسوعة لالاند الفلسفية، ت. خليل احمد خليل، عويدات للنشر والطباعة-بيروت، 2008.

- نحو رواية جديدة: الآن روب جرييه، ت. مصطفى إبراهيم مصطفى، تق. د. لويس عوض، دار المعارف بمصر – القاهرة، (د.ت).
- النص الروائي، تقنيات ومناهج: بيرنار فاليط، ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1999.
- النص السردي، نحو سميائيات للأيديولوجيا: سعيد بنكراد، دار الامان – الرباط، ط1/ 1996.
- نظريات السرد الحديثة: والآس مارتن، ت. د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1998.
- نظريات معاصرة: جابر عصفور، مهرجان القراءة للجميع – القاهرة، 1998.
- نظرية الأدب: تيري ايغلتن، ت. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط1/ 1995.
- نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين، ت. محيي الدين صبحي. م.د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الاجتماعية – دمشق، 1972.
- نظرية الأدب: رنيه وليك وآوستن وآرن، ت.د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر – الرياض، 1992.
- نظرية الأدب: عدد من الباحثين السوفييت، ت.د. جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، 1980.
- النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ت. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، 1998.
- النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ت. سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ودار الفارس – عمان، ط1/ 1996.

- النظرية الأدبية: جوناثان كالر، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 2004.
- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن: فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت، ط1/ 1993.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط3/ 1987.
- نظرية الرواية والرواية العربية: د. فيصل درّاج، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط2/ 2002.
- نظرية الرواية وتطورها: جورج لوكاش، ت. نزيه الشوفي – دمشق، ط1/ 1987.
- نظرية الرواية: جورج لوكاش، ت. الحسين سبحان، منشورات التل -الرباط، ط1/ 1988.
- نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة: د. السيد إبراهيم، دار قباء-القاهرة، 1998.
- نظرية الرواية، علاقة التعبير بالواقع: موريس شرودر وجون هولبرن وجورج هنري رالي، ت. د. محسن الموسوي، منشورات مكتبة التحرير – بغداد، 1986.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وغيره، ت. ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – الدار البيضاء، ط1/ 1989.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط، ط1/ 1982.

- نظرية النقد الأدبي الحديث: د. يوسف نور عوض، دار الأمين – القاهرة، ط1/ 1994.
- نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية: تحرير جين ب. تومبكنز، ت. حسن ناظم وعلي حاكم، م. وتق. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1999.
- النقد، أسس النقد الأدبي الحديث: تبويب مارك شورد وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، ت. هيفاء هاشم، م.د. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ط2/ 2006.
- النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي: بيير زيما، ت. عايدة لطفي، م. د. أمينة رشيد و د. سيد البحراوي، دار الفكر والنشر والتوزيع – القاهرة، ط 1 / 1991.
- النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات: فنسنت ب. ليتش، ت. محمد يحيى، م. وتق. ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2000.
- النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات قضايا: آن موريل، ت. إبراهيم أوليحان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ط1/ 2008.
- النقد الأدبي في القرن العشرين: جان ايف تادييه، ت.د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1993.
- النقد الأدبي في القرن العشرين: جان ايف تادييه، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 1993.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن، ت.د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر – بيروت، (د.ت).

- النقد البنيوي الحديث، بين لبنان واوروبا: د. فؤاد أبو منصور، دار الجيل – بيروت، ط1/ 1991.
- النقد البنيوي للحكاية: رولان بارت، ت. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات – بيروت/ باريس، ط1/ 1988.
- النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1990.
- نقد العقل المحض: عمانوئيل كنط، ت. موسى وهبة، مركز الإنماء القومي – بيروت، (د. ت).
- نقد النقد، رواية تعلم: تزفتان تودوروف، ت. د. سامي سويدان، م. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، 1986.
- النقد والأيديولوجية: تيري إيجلتون، ت. فخري صالح، المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، 2005.
- هسهسة اللغة: رولان بارت، ت. د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1/ 1999.
- هيغل والفن: جيرار برا، ت. منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط1/ 1993.
- الواقع والمثال: د. فيصل درّاج، دار الفكر الجديد – بيروت، 1989.
- الواقعية في الفن: سيدني فنكلشتين، الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة (د.ت).
- الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت. وتق. سعيد الغانمي، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء، ط1/ 1999.

- وضع النقد، من النقد الجديد إلى البنيوية: ت. صبار سعدون السعدون، الموسوعة الصغيرة – بغداد، 1990.

ثانيا: الدوريات

- الأدب والأيديولوجيا: كمال أبو ديب، مجلة فصول-القاهرة، مج 5ع 4/ 1985.
- الأدب والأيديولوجيا: لويس عوض، مجلة فصول -القاهرة مج 5ع4/ 1985.
- استعمال الضمائر في الرواية: ميشال بوتور، ت. احمد ممو، مجلة الثقافة الأجنبية – بغداد، ع9/ 1989.
- البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر: لوي التوسير، تق. وت. فريال جبوري غزول، مجلة فصول -القاهرة، مج 5 ع 3/ 1985.
- التحليل الشكلي للروايات التقليدية: والس مارتن ونيك كونراد، ت. سعد قاسم الأسدي، مجلة الثقافة الأجنبية -بغداد، ع1/ 1989.
- التفسير والتفكيك والأيديولوجية: كريستوفر بطلر، ت. نهاد صليحة، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع3/ 1985.
- عن البنيوية التوليدية: د. جابر عصفور، مجلة فصول – القاهرة، مج1، ع 2 يناير/ 1981.
- العناصر الجوهرية للمواقع السردية: ك. ف. ستانزل، ت. عباس التونسي، مجلة فصول -القاهرة، مج 11، ع 4/ 1993.
- الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية (الرغبة المثلثة): رينيه جيرار، ت. إدريس الناقوري، مجلة فصول -القاهرة، مج 12، ع2/ 1993.
- لينين ناقدا لتولستوي: بيير ماشري، ت. وتق. عبد الرشيد الصادق محمود، مجلة فصول – القاهرة، مج 5 ع3/ 1985.

- الماركسية والنقد الأدبي: تيري ايجلتون، تق. وت. جابر عصفور، مجلة فصول - القاهرة، مج 5 ع3/ 1985.
- مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة: د. نور الدين صدار، مجلة عالم الفكر – الكويت، مج 38، ع1/ 2009.
- مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: لوسيان غولدمان، ت. خيري دومه، مجلة فصول -القاهرة، مج 12، ع2/ 1993.
- النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية: محمد علي الكروي، مجلة فصول -القاهرة، مج 4 ع1/ 1983.

ثالثا: المواقع الإلكترونية

- الرؤية اللغوية للعالم: سعيد الجعفر، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، ع2616/ نيسان 2009.

مرجعيات الفكر السردي الحديث





المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4611169 6 962+ - 4616436 6 962+
فاكس: 4616435 6 962+
ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن
info@daralredwan.com
www.redwanpublisher.com

